

LB

5.5

UL

1987

D446

Chantal Deschamps

L'expérience du chaos dans l'acte de création  
artistique. Etude phénoménologique d'un moment  
du processus créateur.

Thèse  
présentée  
à l'Ecole des gradués  
de l'Université Laval  
pour l'obtention  
du grade de Philosophiae Doctor (Ph.D.)

FACULTE DES SCIENCES DE L'EDUCATION  
UNIVERSITE LAVAL  
QUEBEC

Décembre 1987

© droits réservés de Chantal Deschamps 1987



Ce 20e jour du mois de NOVEMBRE 19 87,

les personnes soussignées, en leur qualité de membres du jury, ont assisté à la soutenance de cette thèse et recommandé son acceptation à l'École des gradués de l'Université Laval.

NOMS

UNIVERSITÉ

SIGNATURE



\_\_\_\_\_  
SIGNATURE DU PRÉSIDENT DE LA SOUTENANCE



## Résumé

Cette recherche porte sur l'expérience du chaos connue dans le vécu de la création artistique. Nous entendons par "expérience du chaos" le moment de doute, de désordre et de remise en question qui survient au cours du processus de création et où l'artiste se heurte au non-formulé.

Sous la conduite d'une approche phénoménologique, nous avons travaillé en étroite collaboration avec trois artistes professionnels et analysé les données descriptives recueillies suivant un procédé d'explicitation de la structure qui s'y trouve implicitement. Les résultats de notre analyse dévoilent la structure typique que revêt l'expérience du chaos, laquelle structure renvoie à la signification qui se dégage de l'expérience du chaos de chacun des artistes co-chercheurs.

## Résumé

Le but de cette recherche consiste à saisir le sens que revêt l'expérience du chaos connue dans le vécu de la création artistique. Dans cette étude, l'expérience du chaos renvoie au moment de doute, de désordre et de remise en question qui survient au fil de la création et correspond, pour la personne qui y prend part, à l'expérience du non-formulé.

Pour mener à terme notre recherche, nous avons travaillé en étroite collaboration avec trois artistes professionnels pendant plusieurs mois, et utilisé, en termes de méthodologie, une approche phénoménologique. Le procédé d'analyse que nous avons appliqué repose sur un mode d'explicitation de la structure de l'expérience qui se trouve implicitement dans les données descriptives recueillies. Les résultats de notre analyse dévoilent la structure typique de l'expérience du chaos qui, dans ce contexte, désigne la signification se dégageant de l'expérience du chaos de chacun des artistes co-chercheurs.

Cette recherche nous a permis d'observer que le travail d'exploration de l'expérience du chaos a produit, chez les artistes co-chercheurs, un retentissement sur la conscience qu'ils ont de leur démarche créatrice et de l'ensemble de leur vécu.

"Créer, c'est l'acte même de la vie, son affirmation, sa contrainte, ou mieux c'est la puissance que la Nature confia à toute vie, pour la réalisation de ses plans éternels."

(B. Grasset)

"Avant l'expression, il n'y a rien qu'une fièvre vague et seule l'oeuvre faite et comprise prouvera qu'on devait trouver là quelque chose plutôt que rien."

(M. Merleau-Ponty)

"Porter jusqu'au terme, puis enfanter: tout est là. Il faut que vous laissiez chaque impression, chaque germe de sentiment, mûrir en vous, dans l'obscur, dans l'inexprimable, dans l'inconscient, ces régions fermées à l'entendement."

(M.-R. Rilke)

"Peut-être y a-t-il d'autres connaissances à acquérir, d'autres interrogations à poser aujourd'hui, en partant, non de ce que d'autres ont su, mais de ce qu'ils ont ignoré."

(S. Moscovici)

**Note sur la question des genres:**

Dans ce texte, il est fait usage, dans la mesure du possible, d'un français non sexiste. Cependant, pour éviter d'alourdir inutilement le texte, l'auteure a cru bon par endroits, d'appliquer la règle selon laquelle le genre masculin inclut le genre féminin.

## Remerciements

Je désire avant tout rendre compte pleinement de ma dette envers les trois artistes qui ont collaboré étroitement à ma recherche sur l'expérience du chaos, puisque sans leur précieuse contribution, cette recherche ne se serait jamais réalisée.

J'adresse ensuite toute ma gratitude à mes co-directeurs de recherche: Thérèse Laferrière, doyenne de la Faculté des sciences de l'éducation (Université Laval), pour m'avoir initiée aux approches qualitatives en recherche et pour m'avoir appuyée depuis le début de ma démarche dans mon choix méthodologique, et André Paré, directeur des études avancées au département de psychopédagogie (Université Laval), pour son encouragement constant et ses judicieux conseils en matière de créativité et de processus créateur. Je dois aussi manifester ma vive reconnaissance à l'égard de mes conseillers: Amedeo Giorgi, directeur de Saybrook Institute (CA), en qui j'ai trouvé l'inspiration essentielle à la conduite de l'approche phénoménologique dans le cadre de ma recherche au doctorat, et Louise Mathieu, professeure à l'École de musique de la Faculté des arts (Université Laval), qui, par sa diligente critique, a su renforcer ma position au regard de la démarche artistique traitée sous le rapport de la phénoménologie.

Un remerciement tout particulier à Astrid Lagounaris, professeure au département des arts plastiques (UQAM), pour la bienveillance de ses suggestions lors de ma démarche de sollicitation auprès des artistes co-chercheurs. Si le support fut important dans la communauté universitaire, il en fut tout autant dans mon entourage immédiat: notamment l'attention soutenue et réconfortante de Claudette Lasserre, Pierre Picard et Carol Picard qui, en outre, s'est évertuée à relire et à corriger les épreuves finales de mon texte. Je les remercie en toute sincérité.

Enfin, je suis reconnaissante envers le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada de m'avoir accordé son aide financière au cours de l'année 85-86.

## Table des matières

<b>Exergue.....</b>	<b>iii</b>
<b>Note sur la question des genres.....</b>	<b>iv</b>
<b>Remerciements.....</b>	<b>v</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>1</b>
. Objet et intention de la recherche.....	2
. Origine et développement du projet de recherche.....	2
. Choix méthodologique.....	5
. Précisions théoriques.....	6
. Regard sur les conceptions personnelles.....	9
. Références.....	14
<b>Guide du lecteur.....</b>	<b>15</b>
<b>Chapitre I     <u>Méthodologie</u>.....</b>	<b>16</b>
<u>Méthodologie de recherche</u> .....	17
. Source phénoménologique.....	17
. Caractéristiques de l'approche phénoménologique.....	19
. Démarche exploratoire.....	27
. Choix des co-chercheurs.....	28
. Critères de sélection.....	31

## Chapitre I (Suite)

. Exigences de collaboration des co-chercheurs.....	33
. Rôle de la chercheuse.....	35
. Méthode de recherche: durée et instruments.....	37
<u>Méthode d'analyse</u> .....	43
. Opérations préparatoires à la communication et à l'analyse des données.....	43
. Phases d'analyse, objectifs et exemplification.....	46
. Difficultés et limites.....	54
. Références.....	56
Chapitre II <u>Analyse et résultats</u> .....	58
Introduction.....	59
<u>Marie-Anne</u> .....	62
. Marie-Anne: Profil de la co-chercheuse.....	62
. Rapport et présence au vécu de la création.....	63
. Rapport et présence à l'expérience du chaos.....	65
. Retentissement de la démarche de recherche.....	66
. Marie-Anne: Description de l'expérience du chaos.....	68
. Analyse des unités de signification.....	71
. Description spécifique de la structure typique de l'expérience du chaos.....	78

## Chapitre II (Suite)

<u>Evelyne</u> .....	82
. Evelyne: Profil de la co-chercheuse.....	82
. Rapport et présence au vécu de la création.....	83
. Rapport et présence à l'expérience du chaos.....	84
. Retentissement de la démarche de recherche.....	86
. Evelyne: Description de l'expérience du chaos.....	87
. Analyse des unités de signification.....	91
. Description spécifique de la structure typique de l'expérience du chaos.....	101
<u>Vincent</u> .....	106
. Vincent: Profil du co-chercheur.....	106
. Rapport et présence au vécu de la création.....	107
. Rapport et présence à l'expérience du chaos.....	109
. Retentissement de la démarche de recherche.....	110
. Vincent: Description de l'expérience du chaos.....	112
. Analyse des unités de signification.....	115
. Description spécifique de la structure typique de l'expérience du chaos.....	123
<u>Résultats</u> .....	128
. <u>Description générale de la structure typique de l'expérience du chaos</u> .....	128



Chapitre III	<u>Compréhension théorique de l'art.....</u>	133
. Chez Merleau-Ponty.....		135
. Chez Heidegger.....		141
. Chez quelques auteurs.....		149
. Références.....		158
Chapitre IV	<u>Compréhension théorique de la créativité....</u>	161
. Processus créateur.....		162
. Personnalité créatrice.....		179
. Références.....		190
Chapitre V	<u>Compréhension théorique du chaos.....</u>	194
	<u>Compréhension théorique du chaos en regard du processus créateur et de la personnalité créatrice.....</u>	195
. Compréhension théorique du chaos en regard du processus créateur.....		196
. Compréhension théorique du chaos en regard de la personnalité créatrice.....		226
	<u>Compréhension théorique du chaos dans les domaines de la philosophie et de l'anthropologie religieuse.....</u>	236
. Compréhension théorique du chaos dans le domaine de la philosophie.....		236
. Compréhension théorique du chaos dans le domaine de l'anthropologie religieuse.....		248
. Références.....		262

Chapitre VI	<u>Discussions</u> .....	268
. Discussion sur l'art.....		269
. Discussion sur la créativité.....		270
. Discussion sur l'expérience du chaos.....		272
. Sens de cette recherche dans le domaine de la psychopédagogie.....		278
. Références.....		280
<b>Conclusion</b> .....		282
<b>Bibliographie</b> .....		284
<b>Annexes</b> .....		290
Annexe A.	<u>Démarche exploratoire</u> .....	291
I.	Démarche exploratoire: procédure.....	292
II.	Exploration et description d'une expérience du chaos.....	294
Annexe B.	<u>Schémas des entrevues</u> .....	299
I.	Schéma de l'entrevue de contact.....	300
II.	Schéma des entrevues périodiques.....	301
III.	Schéma des entrevues de synthèse et de groupe.....	302

Annexe C. Spécimens du matériel d'accompagnement..... 303

I. Spécimens du matériel d'accompagnement de la  
co-chercheuse Marie-Anne..... 304

II. Spécimen du matériel d'accompagnement de la  
co-chercheuse Evelyne..... 308

III. Spécimens du matériel d'accompagnement du  
co-chercheur Vincent..... 309

## Introduction

Faire de la recherche, c'est faire oeuvre utile dans le sens d'une contribution scientifique, s'entend par là une grande valeur de connaissance ou une compréhension explicite qui s'efforce de rendre compte de la complexité de la vie et de ses multiples aspects. Dans le domaine de la recherche phénoménologique, réaliser une telle contribution consiste à travailler à proximité du tissu humain et social en retournant aux choses elles-mêmes.

Or pour être en état de comprendre une expérience humaine et d'en communiquer le sens au travers d'une recherche phénoménologique, il est nécessaire de la part du chercheur de démontrer certaines capacités, voire l'engagement de celui-ci à l'égard de sa propre démarche, son ouverture au phénomène qu'il étudie et l'originalité dont il fait preuve dans la conduite de sa recherche. Ces capacités fondent non seulement sa compétence, mais encore la crédibilité de son oeuvre.

Aussi ai-je employé, dans l'évolution de ma démarche de recherche, toute mon attention pour respecter le principe ci-haut évoqué.

## Objet et intention de la recherche

Le propos de ma recherche est d'explorer l'expérience du chaos au sein du vécu de la création artistique, afin de saisir le sens que revêt cette expérience et ce, pour la personne qui y prend part. Par "expérience du chaos", il faut entendre le moment de désordre, de doute ou de remise en question qui survient au cours du vécu de la création et qui correspond, dans ce contexte, à faire l'expérience du non-formulé. Par "vécu de la création artistique", il est signifié notamment le cours du processus créateur, soit une démarche intimement liée à la vie quotidienne de l'artiste. L'expression "saisir le sens que revêt cette expérience" renvoie à un procédé d'explicitation de la structure typique de l'expérience du chaos qu'est, en définitive, la signification qui en émerge. Voilà ce qui fonde l'intention de ma recherche.

## Origine et développement du projet de recherche

L'attention que je porte à l'étude du processus créateur n'est pas récente.

Lors de mes études de deuxième cycle, le rapport entre une technique de créativité et une technique d'éveil spirituel avait soulevé en moi un vif intérêt. Cela m'avait conduite à réaliser

une étude comparative entre la technique synectique et la technique du zen (1) et à m'intéresser particulièrement à la phase d'illumination où se ressentent, entre autres, des états de bien-être, d'harmonie et de plénitude. A cette époque, deux principaux facteurs m'avaient incitée à me préoccuper de la phase d'illumination plus que de toute autre phase du processus créateur. Le premier facteur concerne le fait que l'illumination correspond à l'un des moments du processus créateur facilement reconnaissable par les personnes qui en font l'expérience. Le second relève d'un problème d'ordre méthodologique: j'en étais à mes premières explorations méthodologiques et il me paraissait alors difficile d'aborder dans sa complexité le sens d'une expérience, comme celle du chaos, connue dans le vécu de la création artistique.

Ainsi, non seulement la présente recherche s'inscrit-elle dans le sillage de la recherche précédente, mais encore se fait-elle la continuité concrète de l'importance que j'accorde à la créativité et à la manière dont la personne en fait l'expérience.

En m'interrogeant sur la contribution proprement dite de ma recherche, j'ai été amenée à considérer la place qu'occupe, dans la littérature et, en particulier, dans les recherches menées sur l'objet de la créativité, la phase de l'acte créateur où l'individu fait l'expérience du chaos. De fait, j'ai dû constater que

les informations portant sur le sujet sont fragmentaires et qu'elles ne font qu'effleurer le sens de cette expérience.

En outre, la plupart des auteurs étudiés se sont surtout penchés sur le comportement créateur, les facteurs de la créativité ou les conditions qui favorisent la création, suivant une perspective hypothético-déductive davantage soucieuse de mesurer, de vérifier ou de contrôler l'objet d'étude que de comprendre l'expérience de création comme une qualité de l'expérience humaine. Cette recherche prétend donc à contribuer au développement des connaissances fondamentales sur le processus créateur en fournissant un éclairage original et complexe de l'expérience du chaos. S'inscrivant par essence dans le domaine de l'éducation, au sein duquel il importe d'étudier la complexité du processus de création, celle-ci ouvre et éclaire des horizons théoriques et pratiques jusque là insoupçonnés.

Cela étant dit, les fins dernières de mon étude sont de mettre au service de la psychopédagogie une réflexion qui se fonde sur les résultats de ma recherche et sur les observations qui découlent du travail de collaboration effectué auprès des artistes co-chercheurs.

## Choix méthodologique

L'approche qui paraît convenir le mieux à la compréhension de l'expérience du chaos dans le vécu de la création artistique est l'approche phénoménologique. (2) De par ses fondements, l'approche phénoménologique s'efforce de rendre justice au phénomène auquel elle se prête. Aussi, dans le cadre de ma recherche, les principales caractéristiques (3) de l'approche utilisée se résument-elles comme suit:

1. L'approche phénoménologique permet d'être fidèle au moment de chaos tel que vécu par la personne qui en fait l'expérience.

2. Elle permet de considérer et de respecter la manière dont se livre l'expérience du chaos, ce qui, dans la terminologie, renvoie à la "lebenswelt" et à l' "epoché".

3. L'approche phénoménologique doit être descriptive, c'est-à-dire qu'elle doit permettre de rapporter soigneusement ce qui dans l'expérience du chaos est rendu à la conscience.

4. Elle doit être l'expression du contexte où se situe la personne qui fait l'expérience du chaos et qui en fournit une description.

5. Finalement, l'approche phénoménologique permet de



répondre aux besoins de la présente recherche par un procédé d'explicitation de la structure typique de l'expérience du chaos, lequel procédé permet à l'expérience d'exhiber progressivement son sens. Il faut ajouter que ce procédé est rendu possible par un double effort de concentration sur les données descriptives du phénomène et de compréhension de celui-ci.

Mon choix méthodologique étant posé, la tâche qui me revient alors est celle de rendre signifiant ce qui, dans l'expérience du chaos, apparaît à la conscience. Cependant, je sais le risque que j'encours moi-même de me retrouver en présence de l'intense ambiguïté que comporte une telle expérience. Je devrai donc surmonter cette difficulté en faisant preuve de tolérance à l'égard de l'ambiguïté de l'expérience du chaos. Cela signifie qu'il me faudra saisir l'ambiguïté comme part du phénomène étudié afin de reconnaître le sens qui en émerge, aussi précaire qu'il soit.

### Précisions théoriques

Afin de rendre intelligible l'objet de ma recherche, il apparaît utile de jeter ci-contre les premières bases théoriques en matière de processus créateur et de concept de chaos. Pour ce faire, je situerai en quels termes Wallas (4) traite du processus

créateur et j'exposerai succinctement les concepts de l'endocept et de l'expérience sans forme, développés respectivement par Arieti (5) et Stern (6).

Wallas décrit le processus de création selon quatre phases distinctes: la préparation, l'incubation, l'illumination et l'élaboration. L'étape d'incubation est celle qui, de par l'objet de ma recherche, retient mon attention. Cette étape fait référence à la phase critique du processus où s'éprouve un état d'incertitude ou de désordre. Dans le contexte de la présente étude, j'ai nommé cette phase critique du processus créateur, l'expérience du chaos. En l'occurrence, le modèle de Wallas me permet donc de situer le moment de chaos au sein du processus créateur, c'est-à-dire de le considérer comme un événement qui a lieu et qui peut être repéré au cours du processus de création, pour autant que l'expérience du chaos parvienne à la conscience. C'est sous cette dernière condition qu'il m'est possible d'accéder à la compréhension de l'expérience du chaos. Toutefois, je rappelle que Wallas, dans ses travaux sur le processus créateur, ne s'est jamais appliqué à saisir la signification de l'expérience du chaos, ayant de loin préféré nommer les étapes du processus ainsi qu'identifier l'ordre dans lequel elles lui sont apparues.

Par ailleurs, c'est à l'aide du concept de l'endocept élaboré par Arieti, qu'il m'est possible de clarifier ce que je

veux signifier par expérience du chaos. En fait, Arieti décrit l'endocept comme une forme d'expérience ou de connaissance de nature intuitive se déployant dans l'ombre d'une obscure gestation. L'expérience endoconceptuelle place davantage la personne qui l'éprouve dans une ambiance floue et diffuse plutôt qu'en présence d'un sens nettement identifié. A ce propos, Arieti ajoute:

In creative persons this endoconceptual cognition is an indeterminate activity in search of a form, a groping for some definite structure. When a suitable form is found, this activity is transformed into a creative work, at a more or less advanced stage of production. (7)

Par conséquent, l'expression "expérience du chaos" m'est apparue signifiante rendant, à mes yeux, plus que tout autre syntagme, l'état de désorganisation qui, sans être pathologique, survient de manière légitime au fil du vécu de la création. D'ailleurs, Stern a utilisé une appellation équivalente, soit celle de l'expérience non formulée ou sans forme, pour signifier le désordre créateur. Selon ce dernier, l'expérience sans forme se produit à la manière d'un phénomène normal et naturel même si les matériaux de cette expérience sont indéterminés et de nature imprévisible. En outre, j'ai eu recours à l'expression "expérience du chaos" par souci de la distinguer foncièrement des autres formules qui peuvent faire appel à une forme d'expérience ou de connaissance clairement identifiée, établie et orientée.

Il me reste à apporter une dernière précision. Puisque mon objet de recherche porte sur le moment de chaos au sein du processus créateur, je crois avec Paré (8) qu'il faut se rendre à l'évidence du phénomène du chaos et lui accorder la place qui lui revient dans le cours de la création. Paré exprime ainsi son point de vue :

Favoriser l'incubation c'est en définitive permettre à des processus inconscients de se manifester et d'apporter du matériel nouveau à organiser. Il est certain que si tout est parfaitement organisé à l'avance, ces processus risquent de ne jamais voir le jour et de ne pas influencer la production d'un individu. Par le fait même la créativité risque d'être entravée. (9)

### Regard sur les conceptions personnelles

C'est en m'interrogeant sur ce que représente le moment de chaos dans l'acte de création artistique que sont apparus les trois axes de mes conceptions : 1) l'art, 2) la créativité et 3) le chaos. Ces trois axes sont en définitive le point de vue où, comme chercheuse, je me situe pour aborder le phénomène du chaos dans le vécu de la création artistique. En ce sens, ils contribuent à cerner et à articuler mon objet de recherche, à fonder mon choix méthodologique et à élaborer le cadre conceptuel de ma recherche. L'essentiel de mes conceptions personnelles est

exposé ci-dessous.

1. L'art comme vision du monde:

En fait, l'art comme vision du monde où l'artiste agit en tant que médiateur est le terme qui recoupe le mieux mes convictions en cette matière. Vu sous cet angle, l'art se comprend comme un lieu de transcendance, se situant au-delà des techniques et des productions. Ses fins dernières sont de montrer au grand jour la qualité de la vie qui habite les êtres et le monde. Cette qualité se saisit par le truchement de la conscience humaine qui est ce mode de connaissance qui rend sensée toute présence au monde. Sous cette conduite, l'artiste est celui qui ose témoigner de la présence qui l'éveille au monde et à lui-même, en faisant transcender son message par l'oeuvre. C'est pourquoi le rôle que joue l'artiste en est un de médiation. Comme un souvenir, son oeuvre rappelle à toute conscience humaine son essence et sa commune appartenance. Poser un regard pénétrant sur l'oeuvre de l'artiste, c'est en définitive se retrouver dans le sens qui en émerge.

En exprimant mes convictions sous le thème de l'art comme vision du monde, j'ai voulu mettre en valeur aussi bien la vision de l'art comme lieu de dépassement que la vision de l'être qui se souvient sciemment de sa qualité originelle.

## 2. La créativité comme dynamisme de vie:

A la manière des roues d'un engrenage, mes convictions personnelles en matière de créativité s'enchaînent dans le mouvement qu'ont amorcé celles de l'art. Toutefois, c'est à titre de chercheuse engagée dans une démarche de création telle la présente recherche (10) qu'il devient possible d'exposer le sens de mes vues en cette matière. A mon sens, la créativité se laisse saisir comme un phénomène qui se déploie à travers la complexité des expériences de l'existence humaine. Partant de cette prémisse, il m'est permis d'envisager la créativité comme un dynamisme de vie qui anime les êtres humains et qui, par le fait même, fonde leur authenticité, leur unicité et leur différence tout au long de leur vie. C'est pourquoi faire l'expérience de sa créativité consiste à se mettre à l'épreuve dans l'effort de retrouver ses sources personnelles et d'agir à la hauteur de l'originalité de sa vie.

A ce titre, s'ouvrir à l'expérience où se livre la créativité n'est-il pas s'engager à la conquête de sa propre nature et aspirer de la sorte à son plein épanouissement? Certes oui... d'autant plus que cette conquête et cet épanouissement de soi imprègnent par la suite l'action menée dans le monde. Voilà pourquoi il apparaît essentiel de faire valoir une telle conception de la créativité dans le cadre de ma recherche, puisqu'il s'agit non seulement de poser un acte de découverte, mais aussi

un acte de reconnaissance à l'égard de la complexité des phénomènes de la vie humaine.

3. Le chaos comme désordre originel et comme image des profondeurs:

En matière de chaos, mes vues personnelles appartiennent à la richesse des images qu'évoque ce terme ainsi qu'aux moments où il m'a été donné d'en éprouver la qualité (10).

En fait, les images que le chaos me suggère sont celles du désordre originel ou du non-formulé, celle de la vie en gestation, celle de la noirceur inquiétante et peu familière, ou encore les images du voyage nocturne et de la descente dans les profondeurs de l'être.

Construisant sur l'ensemble de ces images, un mouvement prend forme, s'exécutant comme une plongée dans les ténèbres suivie d'une remontée vers la lumière. Le modèle d'action qui se dessine alors est celui du passage de l'ordre au désordre et au nouvel ordre. Le désordre correspondant ici, par analogie, au moment de chaos.

Comme mes conceptions se composent également de données expérientielles, je dois mentionner que les moments de chaos auxquels j'ai été attentive se sont livrés dans l'ordre des images que le chaos me suggère. Ainsi l'expérience du chaos m'a fait connaître des moments intenses de doute, de remise en question ainsi que de grandes solitudes, comme peut le susciter l'image du voyage nocturne aux tréfonds de l'être. L'expérience du chaos s'est accompagnée également de tensions de toutes sortes. Ces tensions m'ont fait vivre des désordres émotionnels tels que l'anxiété voire même l'angoisse. Au cours des moments où j'ai éprouvé le chaos, j'ai remarqué que c'est en acceptant d'affronter le désordre de l'événement que l'inconnu si inquiétant s'est apprivoisé, pour laisser finalement sortir de l'ombre le sens de l'expérience.

En me prêtant de la sorte au jeu des images ainsi qu'à l'expérience du chaos, mon intention n'était pas de vérifier ces images ou ces données expérientielles ni de les généraliser dans le cadre de ma recherche, mais plutôt de les utiliser à des fins de développement et d'articulation de mon objet de recherche. Ainsi mon projet de recherche s'est-il précisé.



Références

- (1): Deschamps, C. La Synectique comme technique d'éveil spirituel. Comparaison entre la Synectique et le Zen. Etude religiologique. Rapport de recherche présenté à l'U.Q.A.M., août 1981.
- (2): Giorgi, A. Psychology as a Human Science. New York: Harper and Row, 1970.
- (3): Ces caractéristiques seront commentées plus en détail dans le chapitre qui suit.
- (4): Wallas, G. The Art of Thought. New York: Harcourt Brace, 1926.
- (5): Arieti, S. Creativity: The Magic Synthesis. New York: Basic Books, 1976.
- (6): Stern, D.B., "Unformulated Experience", Contemporary Psychoanalysis, 1983, 19, 1, pp. 71-97.
- (7): Arieti, S. Op. cit., p. 62.
- (8): Paré, A. Créativité et pédagogie ouverte. Vol.II: Créativité et apprentissage. Laval: N.H.P., 1977.
- (9): Ibid., p.96.
- (10): Eisner, E.W., "On the Differences between Scientific and Artistic Approaches to Qualitative Research", Educational Researcher, April 1981, 10, 4, pp.5-9.
- (11): Voir à l'annexe A: Démarche exploratoire.

## Guide du lecteur

Les premiers chapitres sont consacrés respectivement à l'élaboration de la méthodologie de recherche et à la communication des données descriptives et des résultats qui en découlent. Les chapitres subséquents révèlent de larges horizons théoriques où sont présentés, successivement, différents modèles de compréhension de l'art, de la créativité et du chaos. Le dernier chapitre commente succinctement les visions de l'art et de la créativité qui ont pris place dans la démarche de recherche, et traite de l'ensemble des modèles théoriques du chaos à la lumière des résultats et de quelques observations provenant du suivi de l'expérience du chaos réalisé auprès des artistes co-chercheurs.

# CHAPITRE I

## METHODOLOGIE

## Méthodologie de recherche

### Source phénoménologique

Historiquement, la phénoménologie doit ses premiers développements aux travaux de Husserl (1) vers la fin du 19ème siècle, en Europe. Cependant, c'est dans la première moitié du 20ème siècle que la phénoménologie connaît un essor considérable marquant de son influence nombre de disciplines: anthropologie, droit, éducation, littérature, psychiatrie, psychologie, etc. La phénoménologie est dérivée de la philosophie et elle est devenue, avec l'existentialisme, le mouvement alternatif le plus influent du siècle. Mais, de par la nature de son approche, la phénoménologie ne vient pas pour autant éclipser quelque autre école de pensée; au contraire, elle se veut un complément à la compréhension de la conscience, de l'existence et de l'expérience humaine toute entière. (2) '

La phénoménologie n'est pas une description, mais une logique. Par conséquent le sens profond de la phénoménologie n'est pas d'être une description réaliste du monde réel, mais bien plutôt d'être une logique, une science des significations, qui n'a pas de rapport immédiat avec le monde réel du sens commun, mais qui explicite la structure de la constitution de son sens pour nous. (3)

Ce sont en ces termes que De Muralt (4) présente la phénoménologie, comme une science des significations qui répond à une logique descriptive. En effet, le projet phénoménologique consiste en une explicitation de la structure implicite de l'expérience sans que ne soit posé le dilemme entre les conditions de légitimité ou de possibilité de l'expérience et les conditions de réalité. Autrement dit, dans la perspective phénoménologique, l'opposition entre "la conscience qui perçoit" et "l'objet perçu" ne peut se dresser, puisque la tâche de la phénoménologie est de laisser se dérouler l'expérience et de rendre manifeste une auto-explicitation de la structure propre à celle-ci.

L'avènement de l'application méthodologique de la phénoménologie en recherche, en Amérique, est un fait assez récent dans l'histoire de cet imposant mouvement philosophique. En effet, une poignée de chercheurs en psycho-phénoménologie de l'Université Duquesne (Pittsburgh, PA) sont les initiateurs de l'élaboration d'une approche phénoménologique en recherche divulguée, entre autres, par la publication de savants articles (5) depuis les années '70. Giorgi (6) est l'un de ces chercheurs: ses travaux (7) m'ont considérablement inspirée dans la conduite de ma recherche et spécialement dirigée dans la mise en pratique de la méthode d'analyse de mes données qualitatives.

Avant de procéder à la présentation de la démarche exploratoire et de l'ensemble des règles d'organisation qui ont été observées dans la conduite de la recherche, il importe de rappeler les cinq principales caractéristiques de l'approche phénoménologique -lesquelles ont été exposées précédemment- et de les commenter dans la perspective de cette recherche sur l'expérience du chaos.

### Caractéristiques de l'approche phénoménologique

#### 1. La fidélité au phénomène du chaos:

Cette première caractéristique renvoie expressément à la conception husserlienne du terme "phénomène". Pour Husserl, le phénomène se livre par essence à la conscience comme un "apparaître authentique", c'est-à-dire que, plutôt que d'être caché de manière subreptice derrière les apparences, l'être du phénomène est dans l'apparence même qui le révèle. C'est pour cette raison que, dans la sélection des artistes co-chercheurs, -dont les critères de sélection sont énoncés plus bas- ne sont retenus seuls les artistes qui reconnaissent la présence du phénomène du chaos dans leur vécu de la création; basant donc mon choix sur le critère d'évidence de l'expérience.



En formulant ainsi cette caractéristique, on veut insister sur la valeur non déductive, non interprétative de la méthode, puisque, loin d'exercer un contrôle sur l' "apparaître authentique" du chaos, l'intention demeure d'en saisir synergiquement (le co-chercheur et moi-même) la signification et ce, telle que cette expérience se livre dans le vécu de la création de l'artiste. De là l'importance de travailler ensemble et sous le mode dialogique d'une interdépendance dans l'exploration de l'expérience du chaos, c'est-à-dire de nous tenir (le co-chercheur et moi-même) à proximité du phénomène qui se révèle à nos consciences, puisque, dans cette perspective, la conscience est par essence intentionnelle, c'est-à-dire qu'elle se définit comme une activité orientée vers le monde.

Qui plus est, la fidélité au phénomène du chaos telle que nous venons de l'exposer respecte la complexité du phénomène et assure la légitimité des données qualitatives recueillies pour les fins de ma recherche. Ce qui fait référence à la condition de fiabilité des données dont la fidélité au phénomène et la primauté de la "lebenswelt" et de l' "époché" forment la pierre angulaire.

2. La primauté de la "lebenswelt" et de l' "époché" dans la manière d'aborder le phénomène du chaos:

La "lebenswelt" désigne, dans la terminologie husserlienne,

la référence au monde de l'expérience vécue, monde vécu originai-  
rement et qui inclut forcément le monde des individus et des  
vérités individuelles. Immédiatement intuitive, la "lebenswelt"  
est pré-donnée à ce qui est appris objectivement du monde,  
puisqu'elle est le fondement premier de toute entreprise, de tout  
ordre d'existence. Au regard du chaos, la "lebenswelt" en  
appelle au vécu originaire de l'expérience proprement dite.  
C'est par elle que l'on trouve l'essence de ce qui est perçu dans  
l'expérience du chaos, même si la saisie de cette expérience  
n'est posée qu'en perspective, soit incomplètement. Aussi  
l'essence de la perception est-elle entendue comme un accès à la  
vérité, même s'il est imparfait.

Au demeurant, la "lebenswelt" est ce qui autorise le  
co-chercheur et la chercheuse à se tenir à proximité de l'expéri-  
ence du chaos et à explorer cette dernière dans le lieu intime de  
la création, c'est-à-dire dans le contexte où elle se livre.

L' "époché", terme signifiant la suspension du jugement,  
renvoie à la phase de réduction phénoménologique où le monde des  
connaissances théoriques est mis, en quelque sorte, entre paren-  
thèses dans le but de saisir le phénomène tel qu'il se montre.  
Cette opération permet de développer une attitude pure et désin-  
téressée qui vise la connaissance authentique d'un phénomène.  
Toutefois, il faut préciser que cet effort de retour aux choses  
mêmes demeure une tentative puisque, comme l'exprime



Merleau-Ponty (8), "pour voir le monde et le saisir comme paradoxe, il faut rompre notre familiarité avec lui, et que cette rupture ne peut rien nous apprendre que le jaillissement immotivé du monde. Le plus grand enseignement de la réduction est l'impossibilité d'une réduction complète" (9).

Par ailleurs, c'est par la pratique de la réduction phénoménologique que l'identification et la distanciation de mes préconceptions en matière d'art, de créativité et de chaos furent rendues possibles. C'est également en m'efforçant d'adopter cette attitude phénoménologique qu'est l' "époché", que j'ai pu tendre vers le phénomène du chaos tel qu'il se montrait au fil de la démarche d'exploration.

Au reste, le geste d'accorder la primauté de la "lebenswelt" et de l' "époché" dans la manière d'aborder l'expérience du chaos fait foi des critères de fiabilité et de légitimité des données qualitatives dans la conduite de ma recherche. D'ailleurs, les commentaires qui précèdent et ceux qui suivront dans les prochains énoncés permettent de saisir la véritable portée de la "lebenswelt" et de l' "époché" qui s'y trouvent implicitement.

### 3. La qualité descriptive de l'approche phénoménologique:

Décrire un phénomène ne signifie pas le définir qui est,

d'une certaine manière, opérer une délimitation pratique de celui-ci à des fins d'orientation ou de progression de la connaissance. Décrire, dans la perspective phénoménologique, est se rendre à l'évidence de l'expérience. Aussi la description d'un phénomène tel qu'il se donne à la conscience annonce-t-elle les qualités intuitive et évidente de l'intentionnalité. Parce que l'intentionnalité saisit l'unité du monde, avant même que celle-ci soit connue, identifiée ou préconçue, elle est le pacte primordial qui s'établit entre la conscience et le monde. C'est pourquoi toute approche phénoménologique -obligatoirement attirée par la signification d'un phénomène- doit nécessairement tenir compte, dans le procédé de son analyse, de la logique de la description. Cette logique fonde l'essentiel de l'approche descriptive qui consiste à prendre appui sur l'expérience originnaire du fait. En d'autres mots, c'est la qualité descriptive des données recueillies sur l'expérience du chaos qui autorise l'accès aux unités de signification de l'expérience et qui, en définitive, rend possible l'analyse phénoménologique proprement dite.

4. Le respect de l'expression du contexte de l'expérience du chaos suivant la perspective du co-chercheur:

L'importance de respecter l'expression du contexte de l'expérience suivant la perspective du co-chercheur s'explique, entre autres, par le fait que tout objet visé par la conscience a

sa propre évidence même si cette visée est imparfaite. Aussi est-il nécessaire de privilégier, avant toute chose, la manière dont le co-chercheur considère et exprime l'expérience du chaos qu'il connaît, puisqu'il s'agit d'un point de vue indispensable à la compréhension du phénomène.

De plus, l'expression de l'expérience telle qu'elle se livre au co-chercheur est comme une saisie de l'expérience du chaos à un moment tel de son devenir, de sorte que ce qui est communicable de cette expérience, au fur et à mesure qu'elle devient, est donc ce qui est susceptible de poindre à la conscience du co-chercheur et, finalement, d'être exprimé dans les limites du contexte où cette expérience se laisse appréhender. Ce qui n'empêche aucunement le co-chercheur et la chercheuse de travailler en étroite collaboration dans le suivi du phénomène et d'être engagés à poursuivre ainsi leurs intérêts respectifs. Au contraire, leur mode de participation et leurs intérêts respectifs, une fois explicités, les autorisent à puiser aux sources, non seulement à l'objet perçu, mais encore à celles du rapport intersubjectif qui lie le co-chercheur et la chercheuse au phénomène, en vue d'en comprendre le sens et la complexité. Ce qui fait écho, une fois de plus, à l'affirmation de Merleau-Ponty, à savoir:

Le monde phénoménologique, c'est, non pas de l'être pur, mais le sens qui transparait à l'intersection de mes expériences et à l'intersection de mes expériences et de celles d'autrui, par l'engrenage des unes sur les

autres, il est donc inséparable de la subjectivité et de l'intersubjectivité qui font leur unité par la reprise de mes expériences passées dans mes expériences présentes, de l'expérience d'autrui dans la mienne. (10)

Enfin, cette caractéristique se porte garante de la validité du suivi de l'expérience du chaos ou de son accès proprement dit, et aussi des données qualitatives qui se soumettent au traitement de l'analyse.

5. La reconnaissance de la structure typique de l'expérience du chaos selon un procédé d'explicitation des unités de signification:

Cette dernière caractéristique que nous avons retenue ici réfère expressément à la méthode d'analyse élaborée par Giorgi. Sans jamais trahir le fondement phénoménologique sur lequel elle repose, voici, en peu de mots, comment sa logique procède: puisque tout se comprend par la fin, soit qu'au terme de l'action émerge le sens, la méthode d'analyse se définit non pas par la forme (qui serait l'hypothèse), mais par la fin (qu'est la signification). Ainsi, pour reconnaître la structure typique de l'expérience du chaos, il faut s'exercer à l'élucidation du sens intentionnel qui demeure sous le double aspect de la "réserve" et de l'"éclaircie", jusqu'à sa conceptualisation. Autrement dit, la logique de cette méthode d'analyse consiste à partir du vécu (soit de l'expérience) et à remonter habilement vers le concept;

mouvement que respectent fidèlement les phases d'analyse, lesquelles phases se pratiquent dans l'ouverture de l'expérience, c'est-à-dire dans le respect de la "lebenswelt" et de l'"epoché".

Parlant des phases d'analyse, celles-ci se font sans heurt et sans rupture de continuité, se motivant l'une par l'autre. En effet, elles agissent comme le prolongement de la signification qu'elles contiennent réciproquement, jusqu'à ce qu'elles aboutissent, sous l'effort de l'intuition, de l'évidence et de la synthèse, à un certain type d'intentionnalité qu'est, en définitive, la structure typique.

Par ailleurs, il n'est pas étonnant de se trouver en présence de la redondance dans la description des unités de signification; cela permet d'éviter de se méprendre sur le sens de l'expérience dans le procédé d'identification de la structure, puisque la redondance annonce la persistance d'un sens dans la logique de la description.

L'on peut se demander ce qui motive la méthode d'analyse à s'intéresser particulièrement à la signification qui constitue essentiellement la structure. Cette motivation se fonde sur cette évidence, à savoir: la signification de l'expérience possède une certaine teneur, se présente comme une constance stable et demeure comme un acquis, même si l'expérience est

passée. Il faut ajouter que le mouvement qui évolue du vécu au concept est ce qui, dans le procédé d'analyse, certifie les critères de fiabilité et de validité des données qualitatives transcrites en unités de signification.

### Démarche exploratoire

Avant de procéder à la conceptualisation finale de mon devis de recherche, il a fallu que j'entreprenne une démarche exploratoire. Celle-ci a consisté, premièrement, à prendre contact avec divers milieux artistiques (arts visuels, arts de la scène, lettres) des régions de Montréal et de Québec afin de faire connaissance avec quelques artistes; deuxièmement, il s'est agi de réaliser un travail préliminaire avec la collaboration de trois créateurs (deux femmes: une écrivaine et une artiste-peintre et un homme: un peintre-sculpteur) dont la tâche était d'observer et de décrire une expérience du chaos (11); et, troisièmement, elle a consisté à retracer, par la voie descriptive, un moment où j'ai fait moi-même l'expérience du chaos dans ma vie personnelle (12).

Cette démarche exploratoire s'est échelonnée sur une période d'une année et demie et s'est avérée fort fructueuse dans la constitution et la progression de ma démarche de recherche. En effet, elle m'a permis d'établir les critères nécessaires à la

sélection des artistes qui seront mes co-chercheurs, de formuler mes exigences de collaboration, de préciser mon rôle auprès de mes collaborateurs et de construire le corpus ainsi que l'ensemble des règles d'organisation servant à la conduite de la présente recherche. De plus, en explorant préalablement l'expérience du chaos simultanément dans le vécu artistique des trois créateurs ainsi que dans ma vie personnelle, je me suis familiarisée avec un flot d'images sibyllines émergeant des expériences de chaos et j'ai développé ma tolérance à l'égard de l'ambiguïté que celles-ci recèlent. Ensuite, j'ai bâti les schémas de mes entrevues en désignant les principales rubriques pouvant abriter les données descriptives recueillies sur l'expérience du chaos. Telle était donc en substance ma démarche exploratoire.

### Choix des co-chercheurs

Pour mener à bien ma recherche sur l'expérience du chaos, j'ai sollicité uniquement la collaboration d'artistes professionnels. Ce choix s'explique par le critère d'exemplarité de mes collaborateurs puisque l'artiste professionnel, comme personnalité créatrice, devient en ce sens un collaborateur de qualité ayant, en outre, fait de la création un projet de vie.

Or, dans le milieu des arts, trouver des co-chercheurs

pouvant participer à ma démarche de recherche sur l'expérience du chaos et en mesure de respecter également les exigences d'une telle participation, n'a pas été une tâche facile.

D'abord, suite à la démarche exploratoire, il m'était apparu nécessaire de restreindre le choix de mes co-chercheurs à l'une des disciplines artistiques qui s'offraient alors à moi (arts visuels, arts de la scène et lettres). J'ai voulu éviter ainsi non seulement de me perdre dans les méandres de la complexité des divers processus artistiques que de telles disciplines peuvent sous-tendre, mais aussi de m'empêtrer outre mesure dans la difficulté de saisir le sens d'un phénomène aussi obscur que l'expérience du chaos. Comme, dans le travail préliminaire, deux des trois créateurs oeuvraient dans la discipline des arts visuels, le choix d'une discipline artistique s'est donc fixé sur cette base.

Ensuite, en ce qui a trait au recrutement des artistes qui aspiraient à travailler sur l'expérience du chaos connue dans leur vécu de la création, il m'a fallu m'armer de patience pour mener à terme ma démarche de sollicitation. En bref, dans le réseau artistique que je fréquentais depuis l'amorce de ma démarche exploratoire, 19 artistes (six femmes et 13 hommes) ont été sollicités, cinq d'entre eux (deux femmes et trois hommes) ont accepté de participer à ma recherche et trois artistes (deux femmes et un homme) ont accompli jusqu'au bout le travail de



collaboration sur l'expérience du chaos. Ce qui démontre la difficulté d'une manière existentielle le phénomène du chaos dans le lieu intime du vécu de la création artistique. Si chaque refus de participation, chaque retrait d'un collaborateur en cours de démarche furent certes pour moi l'objet d'une vive déception, ils furent surtout l'occasion d'affiner mes critères de sélection ainsi que mes exigences de collaboration.

En fait, les motifs évoqués par les artistes (quatre femmes et 10 hommes) qui ont refusé de s'engager dans l'observation et la description de leur expérience du chaos, se résument à la crainte de ne pouvoir remplir adéquatement les exigences de collaboration et à la forte résistance du phénomène du chaos proprement dit et ce, malgré un intérêt marqué pour la problématique du chaos posé au sein du processus créateur. Généralement, la résistance à explorer l'expérience du chaos selon de telles exigences s'est exprimée, chez ces artistes, par la peur de perdre à jamais leurs capacités créatrices.

Il me reste à expliquer les raisons qui ont amené deux (deux hommes) des cinq co-chercheurs à discontinuer leur travail de collaboration. Le premier s'est retiré volontairement après trois mois de participation, d'une part parce qu'il venait de s'engager dans un important projet de création qui ne lui accordait guère la disponibilité nécessaire pour répondre aux exigences de collaboration, et d'autre part parce qu'il s'était heurté, à plusieurs reprises, à la difficulté de communiquer ce qu'il éprouvait lorsqu'il faisait l'expérience du chaos. Le second a été exclu définitivement de la démarche de recherche

après un mois et demi de participation. La principale cause de cette exclusion fut l'impossibilité de s'entendre sur des lieux et des conditions propices au travail de collaboration. Nos rencontres se tenaient dans un atelier qu'il partageait avec d'autres créateurs. Le va-et-vient perpétuel des gens ainsi que le bruit ambiant ont rendu impraticables nos entrevues et compromis de la sorte notre travail de collaboration. Ces deux cessations de collaboration, au moment où elles se sont produites, auraient pu irrémédiablement faire obstacle à la conduite de ma recherche, si l'ampleur et la richesse des informations que je recueillais auprès des autres co-chercheurs, ne nous avaient, mes directeurs et moi, encouragés à continuer. Ce qui a consolidé mon choix de poursuivre uniquement avec ces trois co-chercheurs qui répondaient honorablement aux critères ainsi qu'aux exigences de collaboration. Voici comment se décrivent ces critères..

### Critères de sélection

1. Les co-chercheurs sont des créateurs oeuvrant dans la discipline des arts visuels (cinéma, graphisme, peinture et photographie).
2. Les co-chercheurs sont actuellement engagés dans un travail de création qui occupe la majeure partie de leur temps et/ou qui

se place au coeur de leur vie.

3. Les co-chercheurs sont des artistes professionnels et ils sont reconnus comme tels dans le milieu des arts visuels; ils assument publiquement leur travail de création, c'est-à-dire qu'ils font (ou qu'ils ont fait) l'expérience de livrer leur oeuvre au monde extérieur.

4. Les co-chercheurs reconnaissent, dans leur démarche créatrice l'existence de moments de chaos, c'est-à-dire un moment de doute, de désordre et de remise en question qui survient dans leur vécu artistique.

5. Les co-chercheurs se sentent personnellement concernés par l'objet de cette recherche sur le chaos et ils sont désireux d'explorer leur propre démarche de création artistique en vue d'y saisir la qualité du phénomène du chaos.

6. Les co-chercheurs veulent explorer, pour les fins de la présente recherche, leur expérience du chaos en collaboration avec la chercheuse et partager avec celle-ci les fruits de leur exploration -de là la désignation "co-chercheur".

7. Les co-chercheurs sont aptes, premièrement, à plonger dans l'intimité de leur démarche créatrice, deuxièmement, à décrire oralement et par écrit leur vécu de la création artistique et,

finalement, à reconstituer l'expérience du chaos au travers leur vécu.

8. Les co-chercheurs sont disposés à travailler sur l'expérience du chaos dans la perspective de la présente recherche.

9. Les co-chercheurs sont désireux de respecter les exigences de collaboration et la qualité des rapports mutuels, établis entre la chercheuse et eux, suivant les rôles ou les fonctions de chacun.

#### Exigences de collaboration des co-chercheurs

Tout au long du travail de collaboration portant sur l'expérience du chaos connue dans la démarche de création artistique, le co-chercheur s'engage à:

1. tenir régulièrement un journal de bord dont les éléments doivent refléter la démarche créatrice du co-chercheur dans le vécu et la pratique quotidienne de son art;

2. livrer le contenu de son journal de bord à la chercheuse.

- Toutefois, il est laissé à la discrétion du co-chercheur de taire certains éléments contenus dans son journal, si ce dernier juge que ces éléments sont strictement personnels;

3. travailler intensément sur l'exploration et la description de son expérience du chaos et ce , sur une période prolongée, soit pour une durée minimale de trois mois. Le co-chercheur est également disposé à poursuivre la collaboration sur quelques mois encore si les besoins de son exploration et/ou du travail de collaboration le nécessitaient;

4. rencontrer périodiquement la chercheuse (deux ou trois rencontres par mois suivant la disponibilité de l'artiste) et à lui faire part, dans le cadre des entrevues, du vécu et de la pratique quotidienne de son art;

5. approfondir, de concert avec la chercheuse, la compréhension de son expérience du chaos;

6. considérer et à commenter, dans la perspective de la recherche, toutes formes d'expression qui accompagnent sa démarche créatrice et/ou qui semble avoir un sens dans le vécu et la pratique quotidienne de son art - ce qui est identifié ici par le terme matériel d'accompagnement;

7. accepter que les données d'information communiquées dans le cadre du travail de collaboration puissent servir à des fins de recherche.

## Rôle de la chercheuse

Tout au long de la démarche de collaboration avec les co-chercheurs, mon rôle se définit par un accompagnement: support et efforts de compréhension et de relance dans le suivi de l'exploration de leur expérience du chaos.

Concrètement, cela signifie que je me joins à la démarche des co-chercheurs dans l'exploration et la description de leur expérience du chaos, en vue de clarifier et de comprendre, avec leur participation, la signification de leur expérience du chaos ainsi que la façon dont il leur est donné de connaître le phénomène du chaos dans leur démarche de création. C'est dans cette perspective que, lors de nos rencontres périodiques, j'interviens sur les contenus du journal de bord et des entrevues précédentes.

D'ailleurs il faut préciser qu'au cours de la démarche de recherche, nos relations (entre les co-chercheurs et moi-même) reposent sur un désir et un intérêt mutuels d'explorer le phénomène du chaos dans le vécu de la création. Ainsi, la qualité de nos rapports joue un rôle de premier plan, puisque tout est fonction d'un travail de collaboration plutôt que d'une tâche de contrôle. De ce point de vue, nos rapports sont de l'ordre d'une interdépendance où est mis à contribution notre engagement personnel en vue de répondre à nos attentes

respectives. Pour les co-chercheurs, dont le rôle est de livrer par la voie descriptive ce que leur fait connaître l'expérience du chaos, ces attentes se traduisent par l'occasion d'élargir la conscience de leur démarche créatrice en examinant plus à fond le moment de chaos au fil du vécu et de la pratique quotidienne de leur art; pour la chercheuse, ces attentes renvoient à l'objet de cette recherche, c'est-à-dire retracer et saisir la signification de l'expérience du chaos connue dans le lieu intime du vécu de la création artistique.

Le type de support que j'assume auprès des co-chercheurs est celui de l'écoute et de l'échange ou de l'interaction sur leur vécu de la création et ce, tout au long du travail de collaboration, soit lors des moments réservés aux entrevues périodiques et, le cas échéant, en dehors de ceux-ci. En ce sens je deviens, pour les co-chercheurs, une interlocutrice privilégiée qui leur permet d'exprimer, de questionner ou de communiquer ce qui survient dans le cours de leur vécu créateur et, à l'occasion, ce qui les bouleverse.

Enfin mon engagement envers les co-chercheurs consiste à respecter l'exactitude des informations sur l'expérience du chaos en retournant, au besoin, auprès d'eux pour valider le matériel recueilli ou pour le reconstituer à des fins de recherche, d'une part, et à assurer le caractère confidentiel des informations recueillies sur l'expérience du chaos en ne communiquant dans ma

recherche que les données pertinentes qui ont fait l'objet d'un commun accord, d'autre part. C'est pourquoi toutes les informations susceptibles de mettre en cause les rapports des co-chercheurs avec les diverses instances, politiques, culturelles ou artistiques, et de causer préjudice aux co-chercheurs ou à l'un ou l'autre de leurs proches (le conjoint ou la conjointe, les enfants, les parents ou les amis) ont été retranchées de la présente recherche. C'est également pour cette raison qu'a été préservé l'anonymat des co-chercheurs, dont les noms ont été substitués par des noms fictifs dans la présentation et l'analyse des données proprement dites.

#### Méthode de recherche: durée et instruments

##### 1. Durée:

Le travail de collaboration avec les trois co-chercheurs s'est étendu jusqu'à six mois pour l'un deux (Vincent) et jusqu'à huit mois pour les deux autres collaboratrices (Marie-Anne et Evelyne). Pour chaque co-chercheur, il nous a donc fallu prolonger au-delà de la durée minimale prévue (trois mois) afin de cerner plus à fond le processus de l'expérience du chaos ainsi que de saisir cette dernière expérience dans sa globalité.



## 2. Instruments:

Les instruments qui ont servi à recueillir les données sont: a) le journal de bord; b) le matériel d'accompagnement; c) l'entrevue de contact; d) les entrevues périodiques; e) l'entrevue de synthèse et f) l'entrevue de groupe. Voici comment se présentent chaque instrument ainsi que leurs fonctions respectives.

### a) Le journal de bord:

Il se tient quotidiennement; il contient des états d'âme, des réflexions, des idées, des questions, des sentiments, des images, des rêves, des faits. Tous ces éléments doivent refléter le vécu de la création du co-chercheur dans la pratique quotidienne de son art.

Le style, le format et l'ampleur descriptive des données du journal sont en grande partie laissés à la discrétion du co-chercheur. Je limite cependant la qualité ou la profondeur des données explorées dans le journal aux interventions s'y rattachant entre le co-chercheur et moi et ce, dans l'intention de répondre adéquatement à l'objet de ma recherche lors des entrevues périodiques.

Les consignes et les ajustements nécessaires à la tenue du journal sont livrés au fil de nos rencontres. Régulièrement, le journal de bord m'est confié pour que j'en prenne largement connaissance avant de le rendre à son propriétaire: le co-chercheur.

b) Le matériel d'accompagnement (13):

Il est fait référence à toute forme d'expression (dessin, musique ou poésie, par exemple) autre que celle qui paraît ordinairement dans le journal et qui accompagne la démarche créatrice du co-chercheur ou encore qui, de l'avis de celui-ci, prend un sens.

A partir des commentaires et des échanges sur le sens que le matériel d'accompagnement peut révéler, il est possible que nous trouvions d'autres informations sur la démarche en cours.

c) L'entrevue de contact (14):

Cette entrevue consiste en une première rencontre entre le co-chercheur éventuel et la chercheuse (en l'occurrence moi-même). Elle est donc l'occasion de faire plus ample connaissance et d'exposer, de part et d'autre, nos attentes quant aux modalités de collaboration. Par cet entretien, je m'assure

que le candidat répond adéquatement aux critères de sélection et qu'il est disposé à respecter les exigences de collaboration. Ensuite, l'entrevue de contact me permet de préciser au co-chercheur le rôle que je dois assumer tout au long de notre travail commun. C'est au coeur de cette entrevue que sont livrées les premières consignes nécessaires à la tenue du journal de bord ainsi qu'à la prise en considération de tout autre matériel accompagnant la démarche créatrice du co-chercheur ou prenant un sens, à ses yeux, dans celle-ci. Enfin, l'entrevue de contact autorise l'amorce de notre travail de collaboration et rend possible une exploration initiale de l'univers de la création artistique du co-chercheur.

d) Les entrevues périodiques (15):

L'intention de ces entrevues est de mettre au jour, le co-chercheur et moi, notre compréhension respective du phénomène du chaos présent dans le vécu de la création artistique. Cela est rendu possible par l'approfondissement des données contenues dans le journal de bord, ou encore émergeant des entrevues précédentes ou du matériel d'accompagnement. En ce sens, les entrevues périodiques sont un temps d'échange ou d'interaction sur ce qui s'est produit, depuis notre dernière rencontre, dans le vécu et la pratique artistique du co-chercheur ou sur ce qui est en cours. Les entrevues périodiques sont également l'occasion d'ajuster nos modalités de collaboration en vue de

s'assurer conjointement de la qualité de notre travail de coopération. Dans le respect du rythme personnel du co-chercheur, la fréquence des entrevues périodiques varie de deux à trois fois par mois.

e) L'entrevue de synthèse (16):

Cette entrevue est menée à la fin de la démarche de collaboration et survient à la suite de la prise de connaissance de l'ensemble des données d'information provenant du journal de bord, du matériel d'accompagnement et des entrevues périodiques; cette prise de connaissance fut préalablement faite conjointement par le co-chercheur et moi. Cette entrevue permet de mettre en commun notre compréhension respective des données examinées, d'éclairer ou, le cas échéant, d'approfondir encore les données référant à la compréhension de l'expérience du chaos telle que vécue par le co-chercheur et de vérifier, de part et d'autre, la résonance au phénomène du chaos et à son processus.

f) L'entrevue de groupe (17):

Cette entrevue permet la rencontre mixte des trois co-chercheurs et de la chercheuse, au cours de laquelle ils mettent en commun les compréhensions spécifiques de l'expérience du chaos. Cette rencontre s'effectue au terme de la démarche de collaboration et demeure non seulement une occasion d'approfondir

ou de préciser, si le cas se présente, les données partagées, mais encore de saisir le retentissement que la démarche de recherche a suscité chez chacun des collaborateurs.

En règle générale, toutes les entrevues se déroulent presque en entier dans l'atelier du co-chercheur et respectent le mode d'un entretien particulier entre le co-chercheur et moi-même, à l'exception de l'entrevue de groupe où j'avais réuni, pour la première fois, les trois co-chercheurs. Toutes les entrevues sont enregistrées et s'étalent sur une période de deux heures à deux heures 30 chacune, à l'exception, encore une fois, de l'entrevue de groupe qui s'est prolongée sur un peu plus de six heures.

## Méthode d'analyse

### Opérations préparatoires à la communication et à l'analyse des données

Avant de divulguer et d'analyser les données qualitatives livrées par les co-chercheurs, il m'a fallu reconsidérer celles-ci dans l'intention de respecter l'intégrité de la démarche de collaboration. Cette reconsidération du matériel expérimental s'est réalisée selon les deux opérations suivantes: 1) la reconstitution du matériel de recherche à des fins de communication et 2) la reconstitution de la description à des fins d'analyse. Voici en détails le contenu de ces opérations.

#### 1. Reconstitution du matériel de recherche à des fins de communication:

Une fois que les entrevues de synthèse et de groupe furent terminées, j'ai examiné à nouveau tout le matériel de recherche recueilli et ce, à tour de rôle, pour chaque co-chercheur. Ensuite, j'ai retranché de ce matériel toute information risquant de nuire au bien-être et à la réputation du co-chercheur ou de ses proches. Enfin, j'ai retenu particulièrement les informations qui concernent le profil du co-chercheur, les types de rapport et de présence que le co-chercheur entretient à l'égard du vécu de la création et de l'expérience du chaos, et, finalement, le

retentissement que cette démarche de recherche produit chez le co-chercheur.

Par égard pour l'expression du contexte de l'expérience suivant la perspective du co-chercheur, il importait que la reconstitution du matériel demeure fidèle aux propos tenus par chaque co-chercheur. Seul un agencement syntaxique a été effectué en vue d'assurer l'unité stylistique. C'est pourquoi je n'ai pas hésité à laisser le "je" dans la présentation des types de rapport et de présence au vécu de la création et à l'expérience du chaos ainsi que dans celle du retentissement de la démarche de recherche auprès du co-chercheur. Ainsi rédigé à la première personne, le récit conserve sa vigueur et son caractère personnel.

Néanmoins, dans la communication des informations, j'ai dépeint le profil du co-chercheur en usant de la troisième personne du singulier. Comme il s'agissait de décrire les traits caractéristiques de l'artiste suivant la perspective de la chercheuse, il convenait donc d'utiliser ce ton plus que tout autre.

## 2. Reconstitution de la description à des fins d'analyse:

Prenant appui sur le matériel issu de toutes les entrevues

du journal de bord ainsi que du matériel d'accompagnement, j'ai reconstitué le plus fidèlement possible une description de l'expérience du chaos et ce, pour chaque co-chercheur. Cette reconstitution s'est effectuée en prenant rigoureusement connaissance de toutes les données descriptives apparaissant dans le matériel de recherche, et en élaguant toute donnée superflue, telles les conceptions, les réflexions ou les déductions qui concernent l'expérience du chaos ou le contexte où celle-ci se livre. Comme les données descriptives étaient fort diversifiées, je les ai rassemblées dans la description suivant quatre rubriques dont la thématique est usuelle en phénoménologie. Ces rubriques ont servi de trame au fil du travail de collaboration et sont: 1) le rapport et la présence à l'expérience du chaos, 2) le rapport et la présence à soi, 3) le rapport et la présence au monde extérieur et 4) le rapport et la présence au vécu de la création. Ces quatre rubriques sont omniprésentes dans tous les schémas d'entrevues qui m'ont guidée lors de mes rencontres avec les co-chercheurs.

A cela s'ajoutait la répétition des données descriptives qu'il m'a fallu corriger en résumant l'essentiel de celles-ci dans ce qui est devenu le récit synthétique de l'expérience de chaque co-chercheur. Pour rendre praticable l'analyse des données, il est apparu important que le récit synthétique se constitue de quelques pages seulement. La description est présentée, elle aussi, à la première personne du singulier et ce,



pour les mêmes motifs invoqués plus haut.

Précisons que ces deux opérations, une fois réalisées, ont fait l'objet d'une démarche de validation auprès de chacun des co-chercheurs, c'est-à-dire que le matériel ainsi reconstitué a été soumis à leur approbation individuelle et que, dans le respect du mode de coopération préétabli et de nos intérêts respectifs, les modifications pertinentes ont été apportées le cas échéant.

#### Phases d'analyse, objectifs et exemplification

Dans le modèle d'analyse que propose Giorgi (18) sont identifiées les quatre phases qui ont servi à la conduite de mon travail d'analyse. Ces quatre phases, qui forment l'essentiel de la méthode d'analyse, se présentent ordinairement en ces termes: 1) tirer un sens général de l'ensemble de la description; 2) identifier les unités de signification qui émergent de la description dans la perspective du phénomène considéré; 3) développer le contenu des unités de signification en les exprimant dans un langage psychologique, c'est-à-dire en des termes éloquents qui rendent compte de la maturité des unités de signification du phénomène considéré dans le processus d'analyse, et 4) réaliser la synthèse de l'ensemble des développements des unités de signification dans le respect du phénomène tel qu'il

est vécu par le co-chercheur.

Afin d'exposer pertinemment le contenu des étapes et de leurs objectifs respectifs, j'illustrerai l'emploi des phases d'analyse en citant, lorsque nécessaire, des passages qui seront tirés directement de l'analyse de l'expérience du chaos de la co-chercheuse Marie-Anne. Maintenant, regardons de plus près l'application de chacune des phases dans l'analyse de l'expérience du chaos.

1. Tirer un sens général de l'ensemble de la description de l'expérience du chaos:

Une fois que la description de l'expérience du chaos est reconstituée par la chercheuse et validée ensuite par le co-chercheur, la tâche de la chercheuse est de prendre à nouveau connaissance du récit en vue de saisir le sens général qui s'en dégage. Cette étape lui permet de se familiariser plus encore avec le langage qu'utilise le co-chercheur pour décrire son expérience, et aussi de se replonger dans l'ambiance des contextes où s'insère l'expérience du co-chercheur. Cette étape sert d'amorce à l'analyse proprement dite.

2. Identifier les **unités de signification** qui émergent de la description dans la perspective du phénomène du chaos:

Par "unités de signification", il est fait référence aux constituants qui déterminent le contexte de l'expérience du chaos et dont les significations demeurent inhérentes à ce contexte. Comme nous le verrons dans l'exemple cité plus bas, la distinction des unités de signification est le résultat d'une analyse posée spontanément par la chercheuse et dans le respect de la perspective du co-chercheur. Il faut cependant prendre note que les unités de signification apparaissent implicitement dans la description de l'expérience du chaos et proviennent du rapport qui s'établit entre la perspective de la chercheuse et le phénomène considéré qui est, ici, l'expérience du chaos. Ce qui explique l'usage de la troisième personne du singulier et le respect du langage du co-chercheur dans la transcription des unités de signification. La distinction des unités de signification s'effectue à chaque fois que la chercheuse se rend compte d'un changement de signification dans la description de l'expérience. Enfin, la phase d'identification des unités de signification correspond davantage à une démarche de découverte qu'à un procédé de vérification.

#### Exemplification:

Dans la description qui reconstitue l'expérience du chaos de la co-chercheuse Marie-Anne, 30 unités de signification ont été dégagées. Afin d'illustrer le procédé de cette phase

d'analyse, il convient de présenter seulement une mince partie de la description de l'expérience et de relever ensuite la distinction des unités de signification qu'on y découvre.

**Description:**

Quand je suis dans des moments de chaos, je doute et je n'ai absolument plus confiance en moi. Je suis ambivalente. Je manque d'assurance. Je me sens incapable de parler de ce qui se passe en moi ni de le communiquer aux autres. Je me sens vulnérable en face des événements. Je ne comprends pas ce qui m'arrive. Je me sens nerveuse à l'intérieur sans savoir pourquoi. Dans le chaos, tout me semble compliqué et tout me paraît indécis. Je ne sais pas où prendre prise. Je me sens mal à l'intérieur. Je suis dans un état d'extrême sensibilité. Je me sens à fleur de peau.

**Unités de signification:**

De cette partie descriptive, cinq unités de signification sont identifiées et transcrites ainsi:

1. Quand Marie-Anne est dans des moments de chaos, elle doute et elle n'a absolument plus confiance en elle. Elle est ambivalente. Elle manque d'assurance.
2. Elle se sent incapable de parler de ce qui se passe en elle ni de le communiquer aux autres.
3. Elle se sent vulnérable en face des événements. Elle ne comprend pas ce qui lui arrive. Elle se sent nerveuse à l'intérieur sans savoir pourquoi.
4. Dans le chaos, tout lui semble compliqué et tout lui paraît indécis. Elle ne sait pas où prendre prise.

5. Elle se sent mal à l'intérieur. Elle est dans un état d'extrême sensibilité. Elle se sent à fleur de peau.

3. Développer le contenu des **unités de signification en les exprimant dans un langage psychologique**, c'est-à-dire en termes éloquents qui rendent compte de la maturité des unités de signification de l'expérience du chaos dans le processus d'analyse:

Cette phase d'analyse permet d'approfondir la compréhension des unités de signification en puisant aux sources de l'expression concrète de l'expérience du chaos telle que vécue par le co-chercheur et sans pour autant négliger la perspective d'analyse de la chercheuse. C'est pourquoi, dans la transcription des "unités de signification" en "unités de signification psychologique", il est fait usage du langage du sens commun et ce, à partir des expressions mêmes du co-chercheur. N'oublions pas que cette phase d'analyse répond à un procédé d'investigation dont le but est l'élucidation du sens. En d'autres mots, le procédé d'explicitation inauguré par le développement des unités de signification se démontre par une série superposée d'évidences qui forment, par le fait même, la genèse des significations jusqu'au dévoilement de leur forme, c'est-à-dire jusqu'à la dernière phase de l'analyse: l'identification de la structure typique de l'expérience du chaos. Ainsi le mouvement partant du vécu et remontant vers le concept se

trouve respecté.

Exemplification:

Voici comment le contenu des unités de signification (A. Unité de signification) se développe en une compréhension plus approfondie de l'expérience du chaos (B. Unité transformée en signification psychologique) :

A. Unité de signification

1. Quand M-A est dans des moments de chaos, elle doute et elle n'a absolument plus confiance en elle. Elle est ambivalente. Elle manque d'assurance.
2. Elle se sent incapable de parler de ce qui se passe en elle ni de le communiquer aux autres.
3. Elle se sent vulnérable en face des événements. Elle ne comprend pas ce qui lui arrive. Elle se sent nerveuse à l'intérieur sans savoir pourquoi.

B. Unité transformée en signification psychologique

1. Quand M-A est dans des moments de chaos, elle doute d'elle-même et perd confiance en ses capacités créatrices. Elle est ambivalente par rapport à sa vie avec ses proches. Elle manque d'assurance dans tout ce qu'elle entreprend se sentant gauche et maladroite.
2. Elle se sent incapable d'exprimer ce qui se passe en elle et de le communiquer aux autres.
3. Elle est confuse ne comprenant pas ce qui lui arrive ni ne sachant d'où provient la nervosité intérieure qu'elle ressent. Elle est sans initiative et incapable de réagir aux événements.

A. Unité de signification

4. Dans le chaos, tout lui semble compliqué et tout lui paraît indécis. Elle ne sait pas où prendre prise.

5. Elle se sent mal à l'intérieur. Elle est dans un état d'extrême sensibilité. Elle se sent à fleur de peau.

B. Unité transformée en signification psychologique

4. Dans le chaos, elle perd le sens de sa création, de ses relations avec les autres et celui de sa vie. Tout dans sa vie lui semble compliqué et indécis.

5. Intérieurement, elle est tiraillée par des remises en question sur sa condition et sa qualité de vie. Elle est extrêmement sensible et susceptible, encline à se déprécier.

4. Réaliser la synthèse de l'ensemble des développements des unités de signification dans le respect de l'expérience du chaos telle qu'elle est vécue par le co-chercheur: description de la **structure typique** de l'expérience du chaos.

Cette quatrième phase est l'aboutissement de l'analyse et renvoie expressément à la mise en forme de la structure typique de l'expérience du chaos. Par "structure typique" de l'expérience du chaos, il est fait référence à la signification qui relève de la même dimension intentionnelle. Cette mise en forme de la structure typique est rendue possible en décrivant le même par le même différemment conçu et élevé vers le concept. Notons que, dans ce procédé d'explicitation de la signification de l'expérience du

chaos, ces phases d'analyse sont indivisibles, puisque les unes servent de point de départ aux autres dont la destinée est l'élucidation du sens de l'expérience. Ainsi, à la dernière phase, la chercheuse intègre le contenu des unités de signification et des développements en une description consistante et synthétique. Cette description comprend toutes les unités de signification ou, à tout le moins, les contient implicitement.

La description de la structure typique de l'expérience du chaos s'effectue en deux opérations distinctes. La première consiste en une description spécifique de l'expérience, c'est-à-dire en une description qui s'adapte étroitement au vécu spécifique du co-chercheur; la seconde opération est la description générale de la structure typique de l'expérience du chaos. Comme son nom l'évoque, cette description rassemble les trois descriptions spécifiques de la structure typique de l'expérience du chaos des co-chercheurs en une fidèle synthèse qui élève le niveau descriptif au-dessus du caractère spécifique, le portant ainsi à un niveau de généralité tout en conservant intact le sens de l'expérience. Ces deux opérations sont présentées intégralement dans le chapitre qui suit et sont écrites à la troisième personne du singulier.

Un dernier élément à préciser. Il est suggéré dans le processus d'analyse élaboré par Giorgi de communiquer la description de la structure à d'autres personnes, à des chercheurs par



exemple, en vue d'obtenir d'elles une appréciation éclairée. Sous ce judicieux conseil, j'ai soumis à la critique de mes directeurs et de mes conseillers l'ensemble de mon travail d'analyse. De plus, j'ai communiqué aux trois co-chercheurs la description générale de la structure typique de l'expérience du chaos qui a éveillé aussitôt en eux une résonance à leur propre expérience du chaos. Ce qui ajoute à la valeur de mon analyse sur la signification de l'expérience du chaos et à la plausibilité de l'ensemble de mon étude.

#### Difficultés et limites

Outre les difficultés rencontrées dans la démarche de sollicitation et de sélection des co-chercheurs et dans l'appréhension du phénomène du chaos, difficultés qui ont été mentionnées précédemment, il est survenu, au début du travail d'exploration de l'expérience du chaos, le problème de circonscrire l'univers diffus du processus créateur. J'ai surmonté cet obstacle en m'appuyant précisément sur le type de rapport et de présence que les trois co-chercheurs maintiennent à l'égard de leur démarche créatrice. Ceux-ci se considèrent comme des artistes avoués socialement; aussi lient-ils leur processus créateur à l'ensemble de leur vie quotidienne où, infailliblement, s'insère leur activité de création. Ceci explique la manière dont se sont bâties et articulées les entrevues dans la quête de la signification de

l'expérience du chaos connue dans le vécu de la création artistique.

De plus, je ne peux passer sous silence cet immense effort qu'exige, dans le cadre d'une recherche, de travailler aussi intimement et aussi intensément sur l'expérience du chaos, et ce, tant pour les co-chercheurs que pour la chercheuse. Ce qui éclaire, en partie, le refus ou l'exclusion de quelques artistes à la participation à ma recherche.

Les limites de cette recherche s'exposent dans les termes mêmes de l'intention de ma recherche, à savoir: saisir la signification de l'expérience du chaos dans la démarche de création artistique. En effet, comme cette recherche ne prétend pas montrer le déploiement final de l'expérience du chaos, cela ferme, par le fait même, son champ et restreint son analyse au strict moment du chaos sans aborder le retentissement probable de l'aboutissement de l'expérience du chaos dans la démarche de création artistique.

## Références

- (1): Husserl, E. Logical Investigations. New York: Humanities Press, (1900), 1970.
- (2): Misiak, H., Sexton, V.S. Phenomenological, Existential and Humanistic Psychologies: A Historical Survey. New York: Grune and Stratton, 1973.
- (3): De Muralt, A. L'idée de la phénoménologie. Paris: Presses Universitaires de France, 1958, p. 10.
- (4): Ibid.
- (5): Giorgi, A. Fescher, W., et al. (Eds). Duquesne Studies in Phenomenological Psychology. Pittsburgh, Pennsylvania: Duquesne University Press, 4 volumes, 1971, 1975, 1979 et 1983.
- (6): Giorgi, A. Psychology as a Human Science. New York: Harper and Row, 1970.
- (7): Idem. Duquesne Studies in Phenomenological Psychology. Vol. 1: pp.6-29, 50-57, 88-100; vol. 2: pp. 72-79; vol. 3: pp. 60-96.
- (8): Merleau-Ponty, M. Phénoménologie de la perception. Paris: Gallimard, 1945.
- (9): Ibid., Avant-propos, p. VIII.
- (10): Ibid., p. XV.
- (11): Voir à l'annexe A: Démarche exploratoire.
- (12): Voir à l'annexe A: Démarche exploratoire.
- (13): Voir à l'annexe C: Spécimens du matériel d'accompagnement.
- (14): Voir à l'annexe B: Schémas des entrevues.
- (15): Voir à l'annexe B: Schémas des entrevues.
- (16): Voir à l'annexe B: Schéma des entrevues.
- (17): Voir à l'annexe B: Schémas des entrevues.

- (18): Giorgi, A. (Ed.). Phenomenology and Psychological Research.  
"Sketch of a Psychological Phenomenological Method".  
Pittsburgh, Pennsylvania: Duquesne University Press,  
1985, pp. 8-22.

## CHAPITRE II

### ANALYSE ET RESULTATS

## Introduction

Dans le présent chapitre, sont présentées consécutivement l'analyse descriptive et la description spécifique de la structure typique de l'expérience du chaos de chaque co-chercheur et dans l'ordre suivant: Marie-Anne, Evelyne et Vincent. Immédiatement après, suivent les résultats de l'analyse: la description générale de la structure typique de l'expérience du chaos.

Cependant, avant d'entreprendre l'analyse de la description de l'expérience du chaos de chaque co-chercheur, il sera exposé, à des fins de mieux situer les contextes et les circonstances qui entourent l'expérience du chaos ainsi que la démarche créatrice de chaque co-chercheur, premièrement, le profil du co-chercheur décrit dans la perspective de la chercheuse; deuxièmement, le rapport et la présence qu'établit le co-chercheur à l'égard du vécu de sa création; troisièmement, le rapport et la présence qu'établit le co-chercheur à l'égard de l'expérience du chaos et, finalement, le retentissement de la démarche de recherche sur le co-chercheur et son oeuvre. Notons que ces trois derniers points s'exprimeront dans le langage du co-chercheur.

Un fait à rappeler. Les co-chercheurs se considèrent comme des artistes professionnels, c'est-à-dire qu'ils sont reconnus

socialement comme tels et qu'ils réservent à leur démarche créatrice une place primordiale dans leur vie. Cela étant à nouveau souligné, il faut préciser que, dans la reconstitution de la description de l'expérience du chaos de chaque co-chercheur, s'est exercée une synthèse de l'ensemble des moments de chaos connus par le co-chercheur au cours du travail de collaboration. Cette synthèse descriptive de l'expérience du chaos tient compte inévitablement du vécu quotidien dans lequel se déploie la pratique artistique du créateur. Aussi, les moments de chaos contenus dans la description de l'expérience du chaos de chaque co-chercheur, renvoient-ils aux circonstances qui ont déclenché, en quelque sorte, le processus de l'expérience, à savoir: des mésententes impliquant le couple, les proches ou les milieux artistiques fréquentés par l'artiste, et des événements dramatiques, tels la perte d'un être cher, la rupture avec un proche, la maladie d'un parent ou d'un enfant, les refus de financement et de participation à une exposition. Ces événements circonstanciés ont tous été considérés dans l'exploration de l'expérience du chaos et dans la reconstitution de la description de cette expérience et ce, pour chaque co-chercheur, puisque ces événements ont un impact flagrant sur la vie créatrice du co-chercheur.

De plus, l'expérience que font connaître ces divers moments de chaos aux co-chercheurs, peut s'étendre de quelques heures, à peine, à quelques jours; l'intensité de ces moments variant

conformément à l'ampleur des événements qui surviennent dans la vie des co-chercheurs. Malgré la teneur des événements de chaos et, parfois, leur amplitude, en aucun cas les co-chercheurs n'ont rompu psychologiquement parlant avec le réel, ayant constamment manifesté la conscience de leur état au fil du travail de collaboration.

Un dernier point à signaler: puisque l'exploration de l'expérience du chaos se faisait de manière intense et qu'elle prenait une part importante du dynamisme des co-chercheurs, la production artistique de ceux-ci a été gênée au point d'être passagèrement interrompue au cours de la démarche de collaboration.



## Marie-Anne

### Profil de la co-chercheuse

Marie-Anne est une femme de 40 ans. Elle a exercé le métier d'infirmière pendant près de 20 ans, entre autres, dans le domaine de la psychiatrie. Marie-Anne est plutôt timide, sensible à son entourage. Elle est toute menue. Elle a l'oeil vif et la parole facile. Son discours, truffé d'images, est souvent poétique. Elle ne lance jamais ses affirmations avec la force du dogme, préférant souvent les poser sur un ton interrogatif qui laisse place à une certaine ouverture.

Marie-Anne peint depuis 1968, quoique ses premiers contacts avec la peinture remontent à son adolescence, alors qu'elle découvrait sa sensibilité au monde des couleurs ainsi que son étonnant pouvoir d'abstraction. Depuis les cinq dernières années, Marie-Anne se consacre exclusivement à son art. Elle travaille surtout l'aquarelle, le pastel, l'encre ou la gouache et, parfois, l'acrylique. S'étant toujours tenue à l'écart de toute formation académique, Marie-Anne fait preuve d'une remarquable singularité dans sa démarche de création. Dans ses toiles, elle sait faire surgir tout un monde animé issu de ses rêves intérieurs et de ses inspirations empreintes de poésie.

Puisant dans le journal personnel de Marie-Anne et dans les données issues des nombreuses entrevues que nous avons eues au cours de la démarche de recherche, j'ai colligé comme suit les termes avec lesquels Marie-Anne parle, premièrement, de son rapport et de sa présence au vécu de la création, deuxièmement, de son rapport et sa présence à l'expérience de chaos et, troisièmement, du retentissement sur elle-même et son oeuvre que son plein engagement dans cette démarche de recherche sur le chaos a produit. Dans les textes qui suivent, j'ai conservé le "je" afin de respecter la vigueur et le caractère personnel du récit.

#### Rapport et présence au vécu de la création

Il y a plusieurs années, alors que je commençais à peindre, j'avais fait la rencontre d'une artiste-peintre. Elle était persuadée que j'étais faite pour peindre parce que je possédais les trois qualités qu'elle jugeait essentielles, soit: la sensibilité, l'amour des couleurs et la générosité. Par la suite, j'ai fait la rencontre d'un autre artiste-peintre qui favorisait l'expression libre. En travaillant avec lui, j'ai découvert davantage ma sensibilité et j'ai ressenti que la peinture était comme un monde à moi parce que je m'y sentais en confiance et aussi parce qu'elle me donnait une sorte de pouvoir. Créer, inventer un monde que je laisse vivre, me remplit à chaque fois de cette puissance.

Transposer la réalité dans la démarche de création en me rendant présente à l'instant qui vient, en affrontant le vide à travers une surface blanche, voilà ma tâche. Oser montrer une image, exprimer ce qui se passe à l'intérieur ou ce qui se vit, et capter l'invisible, c'est-à-dire accéder à la profondeur des choses, voilà ce qui fonde ma force. Les images qui

sortent de mes doigts traduisent le senti, l'intuitif, ce qui échappe souvent au rationnel. C'est l'instinct qui guide ces images; elles sont l'intermédiaire entre l'intérieur et l'extérieur des choses.

Je crois que l'histoire du monde se répète en chaque personne et que nous portons en nous-mêmes tous les mythes universels. Chacun refait à sa façon les chemins de la vie humaine et c'est par la peinture que je refais ces chemins jusqu'au bout, puisque peindre, c'est un peu projeter les images anciennes, présentes ou pressenties dans une autre dimension de la réalité. J'ai l'impression que l'univers entier est imprégné de cette présence. Quand je peins, c'est comme si j'étais saisie par cette présence et que cela me rendait capable de voir et de reproduire la nature même des choses. C'est pour cela que ma peinture représente quelque chose de vivant pour moi, comme une promesse d'avenir. En même temps, j'ai l'impression que peindre, c'est aussi être très près de la mort, comme si le temps s'arrêtait, comme si, par ma peinture, je figeais des instants qui sont déjà finis.

Sans ma peinture, je ne sais pas comment je pourrais rendre tout ce que je ressens. Ce qui émerge dans mes tableaux, c'est toute une réalité perçue qui a pris forme à l'intérieur. Les pensées et les poèmes que j'écris ainsi que les dessins que je fais spontanément sont des fils conducteurs et des supports à ma démarche qui me permettent d'accéder au monde des symboles.

Quand je peins, je suis sans hésitation. Il y a une ambiance qui m'habite. Il faut que je sois disposée à établir le dialogue avec mon intérieur. Même le choix de mes matériaux correspond à mes états d'âme. J'espère toujours que mes tableaux, une fois complétés, pourront poursuivre leur vie dans l'imaginaire des autres. D'ailleurs, tant que ma peinture aura un impact émotif sur les autres, je continuerai de peindre. Sentir, donner et recevoir, c'est le mouvement de balancement que suit ma démarche et c'est aussi celui même de la vie.

Rapport et présence à l'expérience du chaos

Pour moi, le chaos, c'est comme la vie intérieure des choses. C'est quelque chose de très intense et de tumultueux. Le chaos suit toujours le même mouvement, c'est-à-dire que du chaos surgit toujours la vie. C'est l'image de la semence qui est mise en terre: on ne sait ni ce qu'elle deviendra ni quand ni comment elle surgira. C'est le devenir dont les possibilités sont en train de prendre forme.

Je n'aime pas passer par le chaos parce que c'est souffrant. Pourtant, j'aime créer. Si je veux créer, il va falloir toute ma vie que j'accepte le chaos, comme une fatalité.

Ce sont souvent des accrochages au niveau des relations qui m'amènent dans des situations de chaos. Ce sont toujours mes déceptions, mes désillusions face à des relations avec les autres, avec mes proches ou à des relations amoureuses, qui me projettent dans un chaos.

A chaque fois que je descends bas, mon seul espoir, c'est de peindre. C'est comme si ma sortie, c'est la peinture: la capacité d'avoir accès à l'imaginaire et de projeter à l'extérieur les choses que je ressens.

Dans le chaos, il reste quand même une présence au fond de moi qui me dit de continuer. J'ai l'impression que cette conscience se manifeste quand je vais sortir du chaos. Le rôle de cette conscience, c'est quasiment de me permettre de rire de moi, de me dire que je ne peux pas aller plus bas que cela.

Quand je suis dans le chaos, il vient un temps où je suis en face de l'acceptation profonde du vide. Il faut que je fasse l'effort du vide et que je me laisse aller: accepter le désespoir, la solitude et la mort, accepter d'être seule, accepter de mourir. C'est-à-dire que je finis par accepter d'être dans une espèce de confusion, accepter de ne plus mettre de résistance à cela et de vivre ce chaos intérieur. Et, accepter le chaos, c'est accepter mes propres contradictions et ma part de responsabilité. L'image de l'acceptation du chaos serait comme un deuil que j'ai à vivre. Dans tout ce vide autour de moi, tout d'un coup, l'espoir surgit. C'est un espace vital, un instant où tout l'espoir est ramassé dans mes pinceaux. De plus, c'est à partir de

cette acceptation que tout devient possible.

Je n'arrive pas à savoir où je suis rendue pour être capable d'accepter ni ce qui fait que je reprends les pinceaux. Je pense que c'est une espèce de maturité intérieure qui se fait.

Il arrive souvent qu'en faisant un rêve, je parviens à identifier ce qui se passe en moi et cela me soulage.

Après le chaos, j'ai la faculté de rentrer à l'intérieur des choses et de retrouver toutes mes possibilités créatrices. Ce sont des moments de grâce où je me sens très près de l'humanité, où je suis dans un état d'ouverture. Je reprends alors confiance en moi et je prends les moyens à tous les points de vue, face à mes relations ou à mes déceptions. Je pose des gestes concrets qui viennent vérifier, valider, confirmer mes capacités. Je peux mieux m'affirmer et ainsi les autres ont moins de prise sur moi. Enfin, je vais aborder les gens avec plus de confiance aussi.

### Retentissement de la démarche de recherche

Cette démarche de recherche m'a appris beaucoup sur moi-même et sur le rôle de la création dans ma vie. J'ai appris également à utiliser du matériel pour vivre le chaos comme le journal et les images qui s'y impriment. Toute cette démarche m'a demandé de faire un travail en profondeur qui m'a permis de développer une conscience vive de mon intérieur et de réaliser à quel point mes possibilités créatrices sont grandes. Pour cela, j'ai dû revenir sur mon passé et ainsi revoir des moments difficiles que j'ai connus à différentes époques de ma vie.

Par cette démarche de recherche, je suis parvenue à repérer des états de chaos qui surviennent dans ma vie et à mieux cerner ce qui se passe quand je suis dans ces états. Ce qui m'a rendu plus consciente de mes états de chaos et plus prête à agir en conséquence. Par exemple, je me suis aperçue que, d'une fois à l'autre, j'étais capable de retrouver les outils qui m'aidaient à sortir du chaos et ainsi à me faire moins violence. D'ailleurs, j'ai aussi eu l'occasion de prendre un

certain recul au cours de la démarche et de vérifier, de cette façon, mes capacités de surmonter seule mes expériences de chaos.

Par l'exploration de mes moments de chaos, je me suis reprise en charge et j'ai consolidé la confiance en mes capacités. J'ai compris que je ne devais ni souffrir ni me sentir responsable de ce que je saisis-sais des autres. Ce qui a transformé mes relations avec les autres et, surtout, avec mes proches. Cela m'a amenée à prendre conscience de ma vie de femme, dans le sens d'avoir une conscience plus aiguë de ce que vivent les femmes et d'éprouver envers elles une espèce de solidarité. Maintenant, je suis plus clairvoyante et plus déterminée dans les relations que j'établis. Par exemple, je recherche et je privilégie des rapports plus égalitaires avec les hommes et aussi avec mes proches.

Toutes ces expériences de chaos que j'ai explorées m'ont donné un sens de la relativité des choses. C'est-à-dire que dans le chaos, il y a aussi toute la réalité de la mort par laquelle j'apprends que les choses finissent. Cela m'a fait réaliser que ma vie est importante et que j'en suis la seule responsable. C'est en ce sens que je ne peux rien pour la vie des autres et que je n'ai rien à attendre des autres à l'égard de ma vie.

Dans la démarche de recherche, l'exigence la plus importante était d'être franche envers moi et de ne pas tricher. Il s'agissait d'un travail très intense qui me demandait beaucoup d'énergie et de disponibilité. Au début, je vivais beaucoup d'inconnu à l'égard de mes capacités et de mes limites d'exploration du chaos, et je trouvais cela difficile. Comme autre exigence, il m'a fallu aussi accepter de révéler des choses intimes de ma vie par le journal ou dans les entrevues.

Dans les pages qui suivent, sont rapportées la description de l'expérience du chaos de la co-chercheuse Marie-Anne, l'analyse descriptive de l'expérience et la description spécifique de la structure typique de l'expérience du chaos.

Marie-Anne: Description de l'expérience du chaos

Quand je suis dans des moments de chaos, je doute et je n'ai absolument plus confiance en moi. Je suis ambivalente. Je manque d'assurance. Je me sens incapable de parler de ce qui se passe en moi ni de le communiquer aux autres. Je me sens vulnérable en face des événements. Je ne comprends pas ce qui m'arrive. Je me sens nerveuse à l'intérieur sans savoir pourquoi. Dans le chaos, tout me semble compliqué et tout me paraît indécis. Je ne sais pas où prendre prise. Je me sens mal à l'intérieur. Je suis dans un état d'extrême sensibilité. Je me sens à fleur de peau. Je m'inquiète de mon sort. Je doute même des choix que je vais poser. Je doute de ce qui a été bon. Je doute même que je peux peindre et si ce que j'ai peint est valable. Je doute que ce soit possible que je continue à peindre. Je doute même de la vie. Je n'ai plus d'espoir. Je suis confuse. Autant la confusion est grande à l'intérieur et que la déprime s'accroît, autant j'ai besoin de tout ordonner, de tout organiser comme il le faut. Je sens que mon quotidien est grugé par une vie souterraine et ça me rend très angoissée.

Quand il y a une angoisse, habituellement, il y a comme une incapacité de créer. Il y a comme une incapacité d'ouverture. Il y a une anxiété profonde. C'est comme s'il y avait un voile, comme si je ne voyais pas de l'autre côté des choses, comme si je n'avais pas accès à une certaine dimension, comme si les choses s'arrêtaient sans vie. J'ai de la difficulté à peindre parce qu'il n'y a pas de disponibilité. Rien ne peut m'inspirer quand je suis dans cet état.

Il y a des fois où le doute est tellement intense que je ne peux rien sortir pendant des semaines, ne plus peindre du tout. Je suis dans un état figé, comme dans un vide, un vide plein de nostalgie qui me fait accrocher au passé. Je suis incapable de prendre une décision. J'éprouve comme une incapacité de vouloir faire les choses. Je me sens impuissante.

Dans les moments de chaos, j'ai l'impression d'être surchargée et de ne pas avoir de temps pour moi. Je me sens coupable de peindre et de prendre du temps pour peindre. J'ai le sentiment d'être pressée par le temps, comme s'il fallait que je me dépêche, comme si je n'avais pas le temps de faire les choses. D'ailleurs, tout me semble voué à l'échec. Je suis vraiment dans un état de non-réceptivité quand je suis



dans le doute. Je suis bien négative. Je passe par des périodes déprimées et je suis pessimiste ces jours-là. Je vis aussi de l'amertume.

Quand je suis dans le chaos, j'ai toujours peur de souffrir et d'en mourir. Je me sens près de la mort parce que je ne peux plus bouger, je n'ai plus d'ouverture. Mes moments de chaos me font prendre conscience de la mort: celle des autres et la mienne.

D'ailleurs, j'ai des signes physiques qui m'avertissent que je suis dans le chaos. J'ai des tensions au cou. Je ressens des engourdissements et j'ai des noeuds dans l'estomac. Mon estomac est stressé complètement. J'ai du mal à respirer. J'ai aussi beaucoup de difficulté à me détendre. Je deviens comme agitée. Je ne suis pas capable de rester en place. Physiquement, je deviens constipée. Je perds le sommeil. J'ai même un point au coeur.

Je fais des rêves menaçants quand je suis dans le chaos. Dans les rêves que je fais, il y a des éléments de vol et de voleur. Ce sont des rêves où je suis persécutée, humiliée ou méprisée.

Quand je suis dans le chaos, je n'ai pas accès à ma vie intérieure ou je ne m'en donne pas le temps. Mes pensées sont sombres. J'ai des images qui viennent comme des images d'eau, d'ombre, de fantôme, de ténèbres, de labyrinthe, de tempête, de bataille et de deuil.

Dans le chaos, je me traite assez mal. J'ai déjà été jusqu'à ne plus manger. Ce qui est bon pour moi, je ne pense pas à me l'offrir. Je ne deviens plus assez importante pour me nourrir, pour me faire plaisir et pour me donner les choses dont j'ai besoin. Je me compare beaucoup aux autres, aux autres femmes que je connais, et je me déprécie beaucoup. Je regarde tout ce que je ne peux pas faire dans la vie. Par rapport aux autres, je me sens complètement débile.

Dans ces moments, je ne sais pas comment m'habiller. Je n'aime pas ce que je me mets sur le dos parce que ça ne rend pas qui je suis. Je deviens très exigeante envers moi-même. Je m'impose une discipline sévère. Je deviens très rigide par rapport à l'horaire de ma journée. Je ne me pardonne pas si j'oublie quelque chose. Je me fâche facilement. Tout m'énerve.

Dans des moments de chaos, je m'isole beaucoup. J'ai l'impression que je ne suis pas comprise, que je



suis mise en cause et que je suis l'objet de dispute. J'ai l'impression de provoquer de la tension dans mon entourage. Je deviens anxieuse devant les autres et méfiante aussi à leur égard. Je prends souvent l'attitude de me taire quand je me sens dans cet état.

Quand je suis dans un chaos, j'ai de la difficulté à décanter l'imaginable de la réalité. Je vais même jusqu'à inventer des choses, à les dramatiser et à me faire des scénarios où je me dis que je n'ai pas d'ami(e)s et qu'il n'y a personne qui peut saisir qui je suis. Tout prend des proportions énormes. J'accorde beaucoup d'importance aux autres et à ce qu'ils disent. Je veux tellement des autres que je leur donne encore plus de place finalement. J'espère toujours trop des autres dans ce moment. Je voudrais être portée par les autres. J'espère toujours que la lumière et l'espoir vont venir des autres.

Dans les moments de chaos, j'interprète les gestes que certaines personnes posent à mon égard. Je suis dans un état où le doute est tellement envahissant et la non-confiance est tellement présente que je commence à douter de mon entourage et à mettre en relation des faits. Je me sens extrêmement persécutée par mon entourage et surtout par ceux qui me sont proches. J'ai peur d'être envahie par les autres. Ça me mène dans un état presque paranoïde et je me sens dans un état de solitude comme destructive, comme si c'était moi qui tissais cette sorte de solitude autour de moi. Je finis par douter profondément des autres, douter de leurs sentiments à mon égard. Je remets en question mes relations d'amour et d'amitié. J'ai peur que les autres m'attaquent, qu'ils me heurtent et qu'ils m'humilient. Les autres m'atteignent et me blessent davantage en ces moments. De plus, je vais avoir moins de capacité pour me défendre et pour réagir. Dans ces moments, j'ai un grand doute que des relations harmonieuses soient possibles. Je démontre un peu d'agressivité envers les autres. Je suis profondément déçue de moi-même et je m'en veux d'avoir cru aux autres, en ce qu'ils disent et en leurs rêves.

## Analyse des unités de signification

### A. Unité de signification

1. Quand M-A est dans des moments de chaos, elle doute et elle n'a absolument plus confiance en elle. Elle est ambivalente. Elle manque d'assurance.
2. Elle se sent incapable de parler de ce qui se passe en elle ni de le communiquer aux autres.
3. Elle se sent vulnérable en face des événements. Elle ne comprend pas ce qui lui arrive. Elle se sent nerveuse à l'intérieur sans savoir pourquoi.
4. Dans le chaos, tout lui semble compliqué et tout lui paraît indécis. Elle ne sait pas où prendre prise.
5. Elle se sent mal à l'intérieur. Elle est dans un état d'extrême sensibilité. Elle se sent à fleur de peau.

### B. Unité transformée en signification psychologique

1. Quand M-A est dans des moments de chaos, elle doute d'elle-même et perd confiance en ses capacités créatrices. Elle est ambivalente par rapport à sa vie de création et sa vie avec ses proches. Elle manque d'assurance dans tout ce qu'elle entreprend se sentant gauche et maladroite.
2. Elle se sent incapable d'exprimer ce qui se passe en elle et de le communiquer aux autres.
3. Elle est confuse ne comprenant pas ce qui lui arrive ni ne sachant d'où provient la nervosité intérieure qu'elle ressent. Elle est sans initiative et incapable de réagir aux événements.
4. Dans le chaos, elle perd le sens de sa création, de ses relations avec les autres et celui de sa vie. Tout dans sa vie lui semble compliqué et indécis.
5. Intérieurement, elle est tiraillée par des remises en question sur sa condition et sa qualité de vie. Elle est extrêmement sensible et susceptible, encline à se déprécier.

A. Unité de signification

6. Elle s'inquiète de son sort. Elle doute des choix qu'elle va poser. Elle doute de ce qui a été bon. Elle doute même qu'elle peut peindre et si ce qu'elle peint est valable. Elle doute que ce soit possible qu'elle continue à peindre. Elle doute même de la vie.

7. Elle n'a plus d'espoir.

8. Elle est confuse. Autant la confusion est grande à l'intérieur et que la déprime s'accroît, autant elle a besoin de tout ordonner, de tout organiser comme il le faut.

9. Elle sent que son quotidien est grugé par une vie souterraine et ça la rend très angoissée. Quand il y a une angoisse, habituellement, il y a comme une incapacité de créer. Il y a comme une incapacité d'ouverture. C'est comme s'il y avait un voile, comme si elle ne voyait pas de l'autre côté des choses, comme si elle n'avait pas accès à une certaine dimension, comme si les choses s'arrêtaient sans vie. Elle a de la difficulté à peindre parce qu'il n'y a pas de disponibilité. Rien ne peut l'inspirer quand elle est dans cet état. Il y a des fois où le doute est tellement intense qu'elle ne peut rien sortir pendant des semaines, elle ne peut plus

B. Unité transformée en signification psychologique

6. Elle se replie sur elle-même et met en doute la valeur de ses réalisations, de ses possibilités créatrices ainsi que de sa vie. Elle est absorbée par le doute et elle s'inquiète de son sort.

7. Elle est en plein désarroi, submergée par sa détresse intérieure. Elle n'a plus d'espoir ni de certitude en elle-même.

8. Lorsque la confusion et la déprime s'intensifient intérieurement, il lui faut tout ordonner, tout organiser avec intransigeance. Elle ne supporte pas le désordre autour d'elle.

9. Elle sent dans sa vie quotidienne une tension obscure qui la draine intérieurement et elle devient alors la proie de l'angoisse et d'un doute profond. Elle est incapable de créer se sentant vide d'inspiration, dans l'incapacité de s'ouvrir à la dimension créatrice des choses. Elle se ferme au monde extérieur; les choses lui paraissent inertes et sans vie; ses perceptions sont voilées. Elle se sent inutile, impuissante, dans l'incapacité d'agir dans le monde. Doute de son présent et de son avenir,

### A. Unité de signification

9. (Suite)  
peindre du tout. Elle est dans un état figé, comme dans un vide, un vide qui est plein de nostalgie et qui la fait accrocher au passé. Elle est incapable de prendre une décision. Elle éprouve une incapacité de vouloir faire les choses. Elle se sent impuissante.

10. Dans les moments de chaos, elle a l'impression d'être surchargée et de ne pas avoir de temps pour elle. Elle se sent coupable de peindre et de prendre du temps pour peindre. Elle a le sentiment d'être pressée par le temps, comme s'il fallait qu'elle se dépêche, comme si elle n'avait pas le temps de faire les choses.

11. Tout lui semble voué à l'échec. Elle est vraiment dans un état de non-réceptivité quand elle est dans le doute. Elle est bien négative. Elle passe par des périodes déprimées et elle est pessimiste ces jours-là. Elle vit aussi de l'amertume.

12. Quand elle est dans le chaos, elle a toujours peur de souffrir et d'en mourir. Elle se sent près de la mort parce qu'elle ne peut plus bouger, elle n'a plus d'ouverture.

### B. Unité transformée en signification psychologique

9. (Suite)  
elle se tourne, frappée de nostalgie, vers le passé.

10. Dans les moments de chaos, elle est en perte d'énergie et de ressort moral. Toute tâche quotidienne et tout travail de création l'accablent. Elle se sent pressée d'en finir et stressée par des obligations extérieures. Insatisfaite d'elle-même, elle se sent coupable d'être inefficace dans ce qu'elle entreprend.

11. Ses initiatives sont indéterminées, dénudées de sens et d'intérêt personnels. Tout lui semble voué à l'échec. Elle est négative, pessimiste, abattue moralement et fortement déçue. Elle se ferme à elle-même et au monde extérieur.

12. Quand elle est dans le chaos, elle anticipe et amplifie la gravité de sa détresse, craignant alors la souffrance et la mort. Elle se sent annihilée par l'intensité du doute et du désordre intérieurs.

A. Unité de signification

13. Ses moments de chaos lui font prendre conscience de la mort: celle des autres et la sienne.

14. Elle a des signes physiques qui l'avertissent qu'elle est dans le chaos. Elle a des tensions au cou. Elle ressent des engourdissements et elle a des noeuds dans l'estomac. Son estomac est stressé complètement. Elle a du mal à respirer. Elle a aussi beaucoup de difficulté à se détendre. Elle devient comme agitée. Elle n'est pas capable de rester en place. Physiquement, elle devient constipée. Elle perd le sommeil. Elle a même un point au coeur.

15. Elle fait des rêves menaçants quand elle est dans le chaos. Dans les rêves qu'elle fait, il y a des éléments de vol et de voleur. Ce sont des rêves où elle est persécutée, humiliée ou méprisée.

16. Quand elle est dans le chaos, elle n'a pas accès à sa vie intérieure ou elle ne s'en donne pas le temps.

17. Ses pensées sont sombres. Elle a des images qui viennent comme des images d'eau, d'ombre, de fantôme, de ténèbres, de labyrinthe, de tempête, de bataille et de deuil.

B. Unité transformée en signification psychologique

13. Lors des moments de chaos, elle prend conscience de la vulnérabilité de son être physique et moral et de la fatalité de la mort: celle des autres et la sienne.

14. Son corps devient un univers de tensions physiques. Elle est contractée, nerveuse et agitée ne trouvant ni le moyen ni le moment de se détendre ou de se calmer. Elle souffre d'insomnie.

15. Elle fait des rêves menaçants de persécution, d'humiliation et de mépris.

16. Quand elle est dans le chaos, elle se ferme à elle-même, à sa vie intérieure et à ses possibilités créatrices.

17. Elle a des pensées sombres et négatives. Elle a des images tristes, funèbres et sinistres.

A. Unité de signification

18. Dans le chaos, elle se traite assez mal. Elle a déjà été jusqu'à ne plus manger. Ce qui est bon pour elle, elle ne pense pas à se l'offrir. Elle ne devient plus assez importante pour se nourrir, pour se faire plaisir et pour se donner les choses dont elle a besoin.

19. Elle se compare beaucoup aux autres, aux autres femmes qu'elle connaît, et elle se déprécie beaucoup. Elle regarde tout ce qu'elle ne peut pas faire dans la vie. Par rapport aux autres, elle se sent complètement débile.

20. Dans ces moments, elle ne sait pas comment s'habiller. Elle n'aime pas ce qu'elle se met sur le dos parce que ça ne rend pas ce qu'elle est.

21. Elle devient très exigeante envers elle-même. Elle s'impose une discipline sévère. Elle devient très rigide par rapport à l'horaire de sa journée. Elle ne se pardonne pas si elle oublie quelque chose.

22. Elle se fâche facilement. Tout l'énerve.

23. Dans des moments de chaos, elle s'isole beaucoup.

24. Elle a l'impression qu'elle n'est pas comprise, qu'elle est mise en cause et qu'elle est l'objet de dispute. Elle a l'impression de provoquer de la ten-

B. Unité transformée en signification psychologique

18. Dans le chaos, elle se néglige, se refusant l'attention et les soins qui lui sont nécessaires.

19. Elle est portée à se comparer aux autres et à se déprécier. Elle nie la valeur de sa personnalité et de ses capacités créatrices.

20. Dans les moments de chaos, elle se sent insignifiante, étrangère à elle-même et coupée de tout envie de se plaire.

21. Insatisfaite d'elle-même, elle devient intranquillante à son propre égard. Elle s'impose des obligations extérieures auxquelles elle s'astreint.

22. Son humeur est irascible. Mécontente, elle devient intolérante à l'égard des autres et d'elle-même.

23. Dans les moments de chaos, elle se ferme aux autres et s'isole.

24. Elle perçoit négativement ses rapports avec son entourage et elle se sent néfaste auprès des autres. Elle devient

A. Unité de signification

24. (Suite)

sion dans son entourage. Elle devient anxieuse devant les autres et méfiante aussi à leur égard. Elle prend souvent l'attitude de se taire quand elle se sent dans cet état.

25. Quand elle est dans un chaos, elle a de la difficulté à décanter l'imaginable de la réalité. Elle va même jusqu'à inventer des choses, à les dramatiser et à se faire des scénarios où elle se dit qu'elle n'a pas d'ami(e)s et qu'il n'y a personne qui peut saisir qui elle est. Tout prend des proportions énormes.

26. Elle accorde beaucoup d'importance aux autres et à ce qu'ils disent. Elle veut tellement des autres, qu'elle leur donne encore plus de place finalement. Elle espère toujours trop des autres dans ce moment. Elle voudrait être portée par les autres. Elle espère toujours que la lumière et l'espoir vont venir des autres.

27. Dans les moments de chaos, elle interprète les gestes que certaines personnes posent à son égard. Elle est dans un état où le doute est tellement envahissant et la non-confiance est tellement présente qu'elle commence à douter de son entourage et à mettre en relation des faits. Elle se sent extrêmement persécutée par son en-

B. Unité transformée en signification psychologique

24. (Suite)

anxieuse et méfiante à l'égard des autres; elle se confine alors à sa solitude intérieure et se réduit au silence.

25. Quand elle est dans un chaos, sa vision pessimiste des autres et d'elle-même se confond au réel. Elle déprécie les faits réels et dramatise avec fatalisme les situations qu'elle vit. Elle cherche à se persuader de l'insignifiance et de l'inauthenticité de ses relations. Niant dès lors la valeur de ses rapports, elle s'enferme dans sa solitude.

26. Déçue d'elle-même, elle rabat tous ses espoirs sur les autres; ses attentes deviennent élevées accroissant ainsi l'importance qu'elle accorde aux autres.

27. Quand les états de doute et de non-confiance s'intensifient, elle tient en suspicion et reconsidère la valeur et l'authenticité de ses relations avec ses proches. Souffrant d'un état de susceptibilité excessive, elle tire des déductions négatives de la conduite



A. Unité de signification

27. (Suite)  
 tourage et surtout par ceux qui lui sont proches. Elle a peur d'être envahie par les autres. Ça la mène dans un état presque paranoïde et elle se sent dans un état de solitude comme destructive, comme si c'était elle qui tissait cette sorte de solitude autour d'elle. Elle finit par douter profondément des autres, douter de leurs sentiments à son égard. Elle remet en question ses relations d'amour et d'amitié. Elle a peur que les autres l'attaquent, qu'ils la heurtent et qu'ils l'humilient. Les autres l'atteignent et la blessent davantage en ces moments. De plus, elle va avoir moins de capacité pour se défendre et pour réagir.

28. Dans ces moments, elle a un grand doute que des relations harmonieuses soient possibles.

29. Elle démontre un peu d'agressivité envers les autres.

30. Elle est profondément déçue d'elle-même et elle s'en veut d'avoir cru aux autres, en ce qu'ils disent et en leurs rêves.

B. Unité transformée en signification psychologique

27. (Suite)  
 des autres à son égard et amplifie les faits. Elle se sent alors persécutée et humiliée par les autres. Elle craint d'être dépossédée de ses capacités créatrices et annihilée par sa vulnérabilité et son impuissance dans ses rapports aux autres. Elle s'enferme dans une solitude destructive.

28. Elle est désillusionnée en regard de ses relations qui lui paraissent insignifiantes.

29. Dans ses rapports aux autres, elle devient agressive.

30. Elle éprouve une amère désillusion à l'égard des autres et d'elle-même ainsi qu'une profonde solitude.



Description spécifique de la structure typique  
de l'expérience du chaos

Quand Marie-Anne est dans le chaos, elle fait l'expérience de se fermer au monde extérieur, à ses capacités créatrices et à elle-même. (16)

Elle souffre d'un état de sensibilité excessive qui la rend méfiante et rébarbative à l'égard des autres. (24,27) Sa vision pessimiste des autres et d'elle-même se confondant au réel, elle déprécie et dramatise les faits avec fatalisme. (24,25) Elle se prive d'ouverture, étant amèrement persuadée de l'insignifiance et de l'inauthenticité de ses relations. De plus, elle éprouve une grave déception en regard de ses possibilités créatrices et d'elle-même. Frappée de la sorte par une telle désillusion, elle se réduit au silence et rabat en vain tous ses espoirs sur ceux qui l'entourent, cherchant par-là à échapper à sa propre détresse. (9,24,25,26,28)

Insatisfaite d'elle-même, elle est d'humeur irascible, portée à se déprécier et à nier la valeur de sa vie sociale, sentimentale et créatrice. (6,10,19,22) Elle est incapable de s'ouvrir à la dimension créatrice des choses; ses perceptions restent voilées.(9)

Ainsi perturbée par le désordre intérieur qu'elle subit,

sérieusement angoissée par la peur de souffrir et de mourir, elle anticipe et amplifie la gravité de sa détresse, creusant davantage l'abîme entre le monde et elle. (6,7,9,12,25) Elle se refuse dès lors au monde extérieur, à ses possibilités créatrices et à elle-même en se repliant sur la fatalité de son désarroi. Obsédée par les souvenirs nostalgiques et remplie d'amertume, elle s'enferme dans une profonde solitude et s'isole. (6,9,11,23,25,27,30)

Quand Marie-Anne est dans le chaos, elle fait l'expérience de sa vulnérabilité en regard du monde extérieur, de ses capacités créatrices et d'elle-même. (1,9,10,13,27)

Elle est dans la plus complète perplexité: elle est incapable d'exprimer ce qui se passe en elle ni de le communiquer aux autres; elle est dans l'impossibilité de créer et d'établir avec les autres des rapports signifiants. (2,3,4,9,27) Submergée par sa détresse intérieure, elle se sent inhabile, lasse et passive, en perte d'énergie et de ressort moral, et, finalement, dénudée de tout espoir personnel et de toute initiative. (1,3,7,10) Elle se sent impuissante, dans l'incapacité d'agir dans le monde. (9,10) Son corps devient un univers de tensions physiques irrépressibles qu'elle ne parvient pas à maîtriser ni à calmer. (14) Sa vie intérieure ou imaginative est perturbée: ses pensées, ses images et ses rêves sont menaçants, sombres et empreints de persécution et d'humiliation. (17) La vulnérabilité de sa condition humaine et la

fatalité de la mort s'imposent sans répit à sa conscience. (13)

Quand Marie-Anne est dans le chaos, elle fait l'expérience de l'annihilation du monde extérieur, de ses capacités créatrices et d'elle-même. (12,18,19,24,25,27,29)

La confusion et le doute désintégrateurs lui font perdre totalement confiance en ses capacités créatrices, en la qualité de son être physique et moral, et en la valeur de sa vie. (1,3,4,5,6,7,9,19) Tout lui semble voué à l'échec. Elle nie l'authenticité de ses relations avec son entourage. (11,15,25) D'ailleurs, elle dramatise les événements de façon à renforcer considérablement sa culpabilité et à aggraver son angoisse en regard du sort de sa destinée. (6,10,12,27)

Sa vie intérieure est imbuée de sombres et ténébreuses pensées. (17) Dans la vie quotidienne, elle se néglige sérieusement, se refusant l'attention et les soins qui lui sont nécessaires. Elle réprime toute envie de se plaire. (14,18,20) De plus, elle s'astreint à maintenir des obligations extérieures qui l'accablent, et à tout ordonner âprement autour d'elle. Elle devient intransigeante avec elle-même et démontre une certaine animosité dans ses rapports aux autres. (8,21,22) Ainsi envahie par le doute et le désordre désintégrateurs, elle se sent annihilée par le sort de sa propre détresse. (12)

Quand Marie-Anne est dans le chaos, elle fait l'expérience de s'aliéner au monde extérieur, à ses capacités créatrices et à elle-même. (3,4,11,28)

Tout lui paraît compliqué, indécis et futile. Elle est désillusionnée et persuadée d'avoir perdu le sens de ses relations, de sa création et de sa vie. (4,28) Les gestes qu'elle pose dans sa vie sociale, sentimentale et créatrice, lui semblent dénudés d'intérêt personnel et dépourvus de leur signification. Confuse, elle ne comprend pas le fond de son tourment. Désemparée, livrée à un tel désarroi, elle ne peut plus croire en elle. (3,7,11) Désormais, le sens de son rapport au monde ainsi que celui de sa destinée lui paraissant à jamais réduits à néant, elle devient étrangère à elle-même et amèrement esseulée. (20,30)

## Evelyne

### Profil de la co-chercheuse

Evelyne est une femme de 37 ans. Elle a découvert son habileté à dessiner et à s'exprimer par le médium des formes et des couleurs très tôt à l'adolescence. Des années durant, elle persévère dans l'épanouissement de son talent artistique et ce, malgré un milieu familial plutôt hostile à l'univers des arts. Aujourd'hui, Evelyne consacre la majeure partie de son temps à son travail de création. Elle travaille surtout le pastel sec.

Dans ses rapports aux autres, Evelyne me paraît plutôt réservée, voire timide, préférant, par exemple, observer ou, en d'autres occasions, analyser son entourage avant d'entreprendre un acte. Aussi me faut-il ajouter qu'elle est particulièrement sensible aux maux de l'humanité, se sentant fréquemment bouleversée par le mal de vivre qu'éprouvent les humains.

Evelyne est l'une des deux femmes ayant collaboré à ma recherche sur l'expérience du chaos. Avant d'entreprendre ce travail de collaboration, Evelyne était une artiste vivement intéressée à comprendre le rôle du chaos dans sa démarche de création. Ainsi, tout au long de notre travail de collaboration, Evelyne s'est-elle montrée chaleureuse, disponible et profondément engagée dans sa démarche d'exploration du chaos. Il

arrivait souvent, au cours de nos entrevues, que Evelyne s'arrêtât de parler et se retirât, pour un bref instant, dans un silence chargé de réflexions intimes, avant de reprendre calmement le fil de sa parole.

Dans son travail de création, Evelyne s'inspire directement des images qui émergent de ses rêves, en captant le symbolisme qu'elles sous-tendent. Enfin, elle transpose celui-ci sur sa toile en une synthèse qui reconstitue invariablement une scène allégorique émouvante.

Puisant dans le journal personnel de Evelyne et dans les données issues des nombreuses entrevues que nous avons eues au cours de la démarche de recherche, j'ai colligé comme suit les termes avec lesquels Evelyne parle, premièrement, de son rapport et de sa présence au vécu de la création, deuxièmement, de son rapport et de sa présence à l'expérience du chaos et, troisièmement, du retentissement sur elle-même et son oeuvre que son plein engagement dans cette démarche de recherche sur le chaos a produit.

#### Rapport et présence au vécu de la création

Je perçois mon travail de création comme le lien à établir entre ma conscience et mon corps. Le chemin

le plus honnête que j'ai trouvé pour moi jusqu'à ce jour, est celui des images intérieures où figurent tous les mythes de l'humanité. Quand je peins, j'emprunte ce chemin et j'établis dès lors un langage avec un autre monde. Le réel m'apparaît bête, pour ne pas dire absurde. Créer, c'est, pour moi, humaniser le réel; c'est poser l'équilibre entre les extrêmes; c'est trouver le juste milieu entre toute la folie du monde et tous les souhaits de bonheur de l'humanité.

Pour survivre dans ma propre conscience, il me faut imaginer un monde d'harmonie afin de me préserver de tout ce dont je ressens du monde extérieur. C'est pourquoi peindre est un geste de survie et d'indépendance. En ce sens, je suis une survivante.

Par le dessin, je livre mes valeurs et mes croyances profondes en regard des humains; j'exprime ma vision du monde, c'est-à-dire que je dis mes propres rapports au monde, ma propre façon de percevoir les situations historiques ou politiques. J'imagine un monde par l'âme où le dessin devient mon cri intérieur.

Souvent dans mes tableaux, les gens reconnaissent du tourment et de la souffrance. Ce sont là les signes du mal de vivre et de l'aberrante contradiction de l'existence humaine où la vie et la mort s'épousent et s'opposent.

Depuis une dizaine d'années, je me suis volontairement isolée à la campagne, préférant évoluer dans ma création en dehors du circuit des groupes d'artistes. Ma démarche créatrice demeure essentiellement solitaire.

### Rapport et présence à l'expérience du chaos

Le chaos se présente à moi comme une fatalité que je ne peux ni affronter de façon résolue ni fuir définitivement. L'image que j'en ai est celle d'un brouillard opaque et profond comme un gouffre qui inexorablement va m'aspirer.

En face du chaos, je vais toujours me tenir les poings serrés comme devant une tension qui monte. De la

même façon qu'on descend aux enfers, j'entre dans le chaos. Quand j'accepte de plonger dans le chaos, j'accepte, en quelque sorte, de me retirer du monde familier et ordonné pour pénétrer l'univers de mes infirmités et de mes faiblesses afin de saisir ainsi le monde potentiel du devenir. En ce sens, le chaos est comme la mort: mourir à quelque chose en moi pour ressusciter à autre chose.

Le chaos est fait de toutes les possibilités c'est-à-dire que le chaos n'exclut rien. Il possède en lui, simultanément, le fond de la composition de l'avenir, tout le passé et tous les éléments qui, dans le passé et dans le présent, demeurent irrésolus.

A chaque fois, le chaos est une expérience qui m'éprouve puisque c'est risquer d'affronter le vrai visage de la vie et d'entrer ainsi dans la composition des antagonismes de ma propre vie. Tôt ou tard, dans le chaos, survient donc la rencontre avec moi-même: envisager une image insupportable de moi. C'est pourquoi le chemin qui me conduit au chaos et l'expérience que me fait vivre le chaos sont authentiques et m'appartiennent en propre. J'ai l'impression qu'il m'est impossible de créer si je n'éprouve pas le tourment du chaos. Pour moi, la souffrance que je connais dans le chaos est le signe qu'un travail intérieur s'accomplit. Le chaos est intégré à tout mon cheminement.

Généralement, le chaos survient quand je me suis bâtie un monde d'illusions et d'attentes en rapport à des relations amoureuses ou envers des personnes qui me sont chères ou encore à l'égard de circonstances que je crois prometteuses. La réalité n'étant pas conforme à ma vision intérieure, alors se produit cet éclatement. Le chaos survient également lors d'événements perturbants ou tragiques qui viennent violemment secouer des éléments ordonnés ou harmonieux de mon univers. Autrement dit, ce qui me fait entrer dans le chaos est l'énigme sur laquelle je vais me buter. Dès lors, il me faut absolument descendre dans le chaos pour comprendre la vie et en saisir, par la suite, la force. Une fois cette force saisie s'amorce la sortie fulgurante du chaos. Désormais, c'est cette poigne sur la vie que je vais rechercher et à laquelle je vais m'appliquer dans mon cheminement. Enfin, résoudre le chaos, c'est résoudre mes énigmes et mon fond de souffrance. C'est une épreuve qui en vaut la peine puisqu'elle m'enlève à chaque fois une surface de malheur.



Retentissement de la démarche de recherche

L'exploration du chaos, c'est une recherche qu'il faut vraiment faire pour soi. Dans l'analyse de mes expériences de chaos, j'étais franchement la seule à porter la responsabilité de ce que j'allais découvrir. Il a fallu que je m'isole dans mes propres expériences de chaos pour être en mesure de parler du chaos. D'ailleurs, je ne m'étais jamais rendue compte que le chaos était à ce point profond en moi, à ce point lié à ma création. Je n'avais jamais réalisé de façon aussi pénétrante que tout ce tourment se nommait effectivement le chaos.

Au départ, regarder aussi intensément le chaos m'a dérangée au point de freiner mon élan créateur, de contrarier ma vie de couple et de troubler mes rapports avec mes proches. Par la suite, cette analyse m'a conduite à une compréhension signifiante de moi-même. Peu à peu, je suis devenue capable de reconnaître l'évolution de mon cheminement à travers mes chaos. Maintenant, c'est comme si j'avais de nouveaux outils pour affronter le chaos. En fait, c'est que j'ai accru mes possibilités de faire face aux difficultés alors qu'auparavant, je ne pouvais pas saisir la richesse du chaos; celle-ci me restait voilée.

De plus, j'ai changé d'attitude dans la façon de considérer le chaos. J'ai compris que le chaos est un mouvement constant dans le sens qu'il revient en demeurant toujours ce qu'il est. En outre, le cycle du chaos est devenu acceptable pour moi, c'est-à-dire que j'admets qu'il me faut me transformer à travers les expériences de chaos qu'il m'est donné de connaître. Enfin, j'ai constaté que mes expériences de chaos ont un sens. Celui-ci est contenu dans la petite réponse que je trouve à la sortie du chaos et qui me permet d'accepter à nouveau la souffrance au lieu de la tourner contre moi-même. Ce travail sur le chaos m'a épargné de nombreuses années de dures peines.

Evelyne: Description de l'expérience du chaos

Quand je suis dans le chaos, je me sens impuissante. Je deviens minuscule devant les obstacles auxquels j'ai à faire face. Je n'ai plus de prise sur rien. Extérieurement, je peux continuer mon train-train quotidien, mais, à l'intérieur, je pédale dans le beurre: je me sens inutile, vidée de toute mon énergie et confuse. Je perds facilement pied sans avoir aucune possibilité de me relever. Tout ce que j'entreprends me semble perdu sans raison apparente. Je suis en constat d'échec dans mes apprentissages sans savoir pourquoi.

Tout me prend. Je me sens à la fois pressée de vivre les choses et coincée par ce que j'ai à faire. Je suis démunie de toute volonté, de toute efficacité. Je me sens siphonnée par les tâches quotidiennes et cela me donne la nausée.

Je ne sais pas ce qui m'arrive. Je suis désorientée. Je suis dans la plus totale incertitude. Tout ce qui m'importe se met subitement à tourbillonner sans but. Cela me fiche en l'air, me remet en question dans toutes mes valeurs et contrarie profondément mes convictions.

Quand je suis dans le chaos, je suis à ce point ambivalente et confuse que je ne sais pas si c'est mon état d'esprit qui déforme la réalité ou si c'est vraiment la réalité qui perturbe ma perception. Je ne suis plus sûre de rien du tout. C'est une confusion qui me fait souffrir parce qu'elle vient briser mon équilibre intérieur entraînant une tension qui devient vite insupportable. Je vis un tiraillement infernal empreint de rage. Le doute s'infiltré dans ma vie et me ronge peu à peu. C'est comme si le doute venait ébranler ce sur quoi je me suis fixée. Tout devient tellement mêlé que cela m'exaspère d'être dans cet état. Je me sens alors violemment secouée par mes illusions. Progressivement, j'ai l'impression de m'enfoncer dans le chaos en me désorganisant, en me désagrégeant, sans posséder aucun moyen de me secourir. Je suis envahie par un tas de questions qui embrouillent et obscurcissent ma vie. Une douloureuse tristesse et un sentiment d'extrême désolation viennent s'ajouter à mon tourment.

Quand je suis dans le chaos, je doute toujours d'y être vraiment. J'ai peur de connaître la solitude du chaos, parce que j'ai peur, à chaque fois,

d'éprouver le désespoir de me sentir dans un chaos sans fond. Je crains terriblement de perdre tous mes moyens de contrôle. En fait, j'ai peur de me perdre définitivement.

Il y a des moments de chaos qui sont cruciaux. La remise en question se fait tellement intense que ces chaos chambardent l'ordre et le mode de mon monde intérieur. J'entre alors dans une crise profonde et je connais l'effrètement atroce de tout ce que j'avais édifié à l'intérieur. En moi, c'est la fin du monde. Lorsque le chaos atteint cette intensité, j'ai toujours l'affreux sentiment que je pourrais en mourir.

Quand je suis dans le chaos, je me refuse tout ce qui pourrait nourrir ma création. Je cesse de croire à l'inspiration des rêves et je n'ai plus le goût de créer. Je perds toutes mes illusions, même celle de croire que je pourrais m'en sortir et à nouveau créer.

Dans le plus fort du moment, je suis incapable d'exprimer quoi que ce soit; je suis dans l'impossibilité d'écrire et de dessiner. Il y a même des moments où j'essaie en vain de m'obliger à dessiner. Je peux rester ainsi bloquée pendant des semaines entières. Je sens que mes capacités créatrices sont durement ébranlées. J'éprouve jusqu'à du mépris envers mes créations. Il m'arrive aussi de détruire les dessins qui me rappellent des choses que je ne veux plus voir ou des gens qui m'ont blessée déjà. C'est comme poser un geste mêlé de vengeance et de révolte qui, après coup, se tourne contre moi, puisque, par là, je m'inflige la peine d'une grande brutalité.

Quand je vis des situations de chaos, je me démolis physiquement. Il me semble que je suis moins forte. Je me sens moins en santé dans ces moments-là. De plus, quand la phase destructrice se prolonge, ça me rentre inévitablement dans le corps physique, comme s'il survenait une perte de vitalité dans tout mon corps. En ces moments-là, je prends un dur coup et j'ai l'impression de vieillir.

Quand je suis dans le chaos, la plupart du temps, je m'en sers contre moi. Je me trouve personnellement dégueulasse et absurde. Je me diminue et me déprécie dans tout ce que je fais. Je me juge très sévèrement aussi. C'est comme si le seul pouvoir qu'il me restait dans le chaos, était celui de me détruire. Je me tiens une violence verbale où, inévitablement, je me dis que je ne suis bonne à rien et que tout ce que je fais est foutu à l'avance. En ces moments, je voudrais me fuir

mais, je me sens prisonnière, enfermée en moi-même. Je suis ma propre victime dans le chaos.

Quand je me dirige dans le chaos, c'est que je ne vois plus clair en moi. Je ne me comprends plus. Je me sens divisée par le doute. Je me durcis et me raidis contre moi-même. C'est comme si je voulais me confirmer mes faiblesses et mes incapacités, et m'éprouver de la sorte dans mes limites. Par exemple, je vais m'intégrer dans un système de valeurs qui n'est pas le mien, comme si je cherchais à me fausser dans ma façon de faire et d'être. Je deviens aveugle et sourde à propos de moi-même. Je suis dans l'incapacité d'écouter vraiment ce qui se passe en moi et de saisir le sens de ce qui m'arrive. Je ne rêve même plus. C'est comme si j'étais privée de lumière et d'espace. Je suis sans horizon et sans ouverture. En fait, je suis dans un état de privation qui me fait souffrir.

Tout ce que j'ai à m'offrir dans le chaos sont le refus et la résistance. Par moments, j'ai le coeur tellement gros que je suis prête à éclater en sanglots. Alors, au lieu de m'abandonner, je vais tout faire pour me contenir et éviter de pleurer. Tout devient prétexte pour me punir et me culpabiliser. Le pire, c'est que je finis par croire que je mérite le châtement que je m'inflige.

Dans le chaos, c'est comme si j'étais de nulle part. J'ai l'impression d'être obligée de passer par le fleuve de l'oubli. Je ne crois plus en moi. Je n'ai plus de sens.

Dans le chaos, je ne peux plus rien entendre du tout. Ce qui m'est livré de l'autre me reste voilé. Je commence à sentir que mes rapports ne sont plus convenables et cela me pèse lourd et me dérange. Alors je me mets à exiger des choses que je n'ai pas le pouvoir de réclamer des autres. Par exemple, je m'entête à vouloir changer le monde et je me bute au désespoir et à la détresse de ne pas pouvoir agir en ce sens. Je projette sur les autres tout ce que je ne fais pas. Je délègue sur l'autre des choses qui sont hors de mon contrôle. Je n'arrive pas à être claire dans mes demandes et mes attentes restent obscures.

Je grossis les événements: tout me paraît grave. Le comportement des autres m'agace et m'irrite profondément. Je deviens bête, voire agressive envers les autres. Par exemple, je vais accuser l'autre ou l'engueuler vertement. Je résiste aux autres parce qu'ils me paraissent généralement menaçants et

troublants en ces moments de chaos.

Dans mes rapports, je me sens mal à l'aise et méfiante. Je suis toujours sur la défensive. Malgré cela, je vais m'arranger pour devenir la victime de la situation. Dès lors, je me retrouve en face de mes illusions sans vouloir les admettre. Je commence à m'inquiéter de tout et de rien et à me sentir coupable de tous les maux qui frappent mon entourage. La tension monte partout autour de moi. Avec les autres, ce sont le conflit inévitable et la désharmonie de nos rapports. Tout craque; c'est l'écroulement.

En fin de compte, ce qui m'amène dans le chaos, c'est ce à quoi, du monde extérieur, je me ferme. Je descends en un monde qui n'a plus de sens. Je ne veux plus rien savoir de mon entourage et je n'ai plus le goût d'être avec les autres, parce que nos rapports me sont devenus vides.

Dans le plus fort du chaos, il n'y a ni contact ni communication possible. Il n'y a pas d'écho aux appels que je lance. Mon cri reste muet et sans secours. De plus, je deviens sourde aux réponses provenant de l'extérieur, parce qu'elles sont, à mon oreille, cacophoniques. Je me sens isolée, méprisée de tous et de moi-même. Je me retire dans la solitude et le silence du chaos.

## Analyse des unités de signification

### A. Unité de signification

1. Quand E. est dans le chaos, elle se sent impuissante. Elle devient minuscule devant les obstacles auxquels elle a à faire face. Elle n'a plus de prise sur rien. Extérieurement, elle peut continuer son train-train quotidien, mais, à l'intérieur, elle pédale dans le beurre: elle se sent inutile, vidée de toute son énergie et confuse. Elle perd facilement pied sans avoir aucune possibilité de se relever.

2. Tout ce qu'elle entreprend lui semble perdu sans raison apparente. Elle est en constat d'échec dans ses apprentissages sans savoir pourquoi.

3. Tout la prend. Elle se sent à la fois pressée de vivre les choses et coincée par ce qu'elle a à faire. Elle est démunie de toute volonté, de toute efficacité. Elle se sent siphonnée par les tâches quotidiennes et cela lui donne la nausée.

### B. Unité transformée en signification psychologique

1. Quand E. est dans le chaos, elle se sent impuissante devant les obstacles auxquels elle doit faire face dans son quotidien, étant dans l'incapacité de se défendre. Elle n'a plus de prise sur le monde. Extérieurement, elle peut continuer la routine de ses activités mais, en elle-même, elle se sent inutile, vidée de toute son énergie et confuse dans ce qu'elle fait. Elle perd les moyens d'agir sur le monde et reste ainsi sans recours possible.

2. Ses initiatives sont vouées à l'échec sans qu'elle puisse en saisir le motif. Elle est pessimiste dans tout ce qu'elle entreprend.

3. Tout la prend. Ses tâches quotidiennes et son travail de création l'obligent, l'asservissent et consomment son temps ainsi que son énergie. Elle est désabusée par ce qu'elle a à faire, se sentant pressée et coincée par les obligations qui se présentent à elle. Elle se sent démunie de toute volonté et inefficace dans tout ce qu'elle entreprend. Elle est dégoûtée et excédée par son état intérieur.

A. Unité de signification

4. Elle ne sait pas ce qui lui arrive. Elle est désorientée. Elle est dans la plus totale incertitude.

5. Tout ce qui lui importe se met subitement à tourbillonner sans but.

6. Cela la fiche en l'air, la remet en question dans toutes ses valeurs et contrarie profondément ses convictions.

7. Quand elle est dans le chaos, elle est à ce point ambivalente et confuse qu'elle ne sait pas si c'est son état d'esprit qui déforme la réalité ou si c'est vraiment la réalité qui perturbe sa perception.

8. Elle n'est plus sûre de rien du tout. C'est une confusion qui la fait souffrir parce qu'elle vient briser son équilibre intérieur entraînant une tension qui devient vite insupportable. Elle vit un tiraillement infernal empreint de rage.

B. Unité transformée en signification psychologique

4. Par rapport à elle-même ainsi qu'envers ce qui lui est donné de vivre, elle est dans la plus totale incertitude. Elle est incapable de comprendre ce qui la trouble intérieurement. Elle est désorientée.

5. Tout ce qui dans sa vie sociale, sentimentale et créatrice lui importe, se met subitement à tourbillonner sans but, c'est-à-dire à perdre de son importance et de sa signification pour elle.

6. Son état d'être la déconcerte. Elle met en doute toutes ses valeurs. Ce qui vient causer une vive opposition à ses convictions. Elle est profondément contrariée.

7. Quand elle est dans le chaos, elle est à ce point ambivalente et confuse intérieurement qu'elle se sent en contradiction avec la réalité extérieure sans être en mesure de reconnaître lucidement la cause de sa perturbation. Elle doute de ses perceptions et de la réalité factuelle.

8. Elle n'est plus sûre de rien du tout: elle doute de ce qu'elle perçoit du monde extérieur et de ce qu'elle vaut personnellement. L'état de confusion dans lequel elle se trouve menace sa stabilité. Son équilibre



A. Unité de signification

8. (Suite)

9. Le doute s'infiltré dans sa vie et la ronge peu à peu. C'est comme si le doute venait ébranler ce sur quoi elle s'est fixée. Tout devient tellement mêlé que cela l'exaspère d'être dans cet état. Elle se sent alors secouée par ses illusions. Progressivement, elle a l'impression de s'enfoncer dans le chaos en se désorganisant, en se désagrégant, sans posséder aucun moyen de se secourir.

10. Elle est envahie par un tas de questions qui embrouillent et obscurcissent sa vie.

11. Une douloureuse tristesse et un sentiment d'extrême désolation viennent s'ajouter à son tourment.

B. Unité transformée en signification psychologique

8. (Suite)

intérieur se brise faisant d'elle la proie d'une vive tension. Elle vit un tiraillement infernal marqué de rage, signe qu'elle est intérieurement divisée, qu'elle est en rupture avec elle-même.

9. Le doute s'infiltré partout dans le cours des choses de sa vie. Il détruit peu à peu l'assurance qu'elle connaît ordinairement dans ses rapports aux autres et à elle-même et mine sa stabilité émotionnelle. C'est comme si le doute qu'elle éprouve en elle-même, venait ébranler l'ordre qu'elle a conçu intérieurement et la confronter violemment à ses illusions. Elle se sent à la fois anéantie par le désordre intérieur et impuissante à se secourir, ses projets et ses initiatives se désagrégant avec elle.

10. Elle est déconcertée et annihilée par une remise en question incessante qui concerne sa vie sociale, sentimentale et créatrice. Son esprit ainsi obnubilé, il lui est impossible de saisir le sens et la valeur de sa vie.

11. Fatalement éprouvée par le désordre intérieur, elle s'apitoie sur son sort et se replie sur la douleur de sa tristesse et de sa désolation.



### A. Unité de signification

12. Quand elle est dans le chaos, elle doute toujours d'y être vraiment.

13. Elle a peur de connaître la solitude du chaos, parce qu'elle a peur, à chaque fois, d'éprouver le désespoir de se sentir dans un chaos sans fond. Elle craint terriblement de perdre tous ses moyens de contrôle. En fait, elle a peur de se perdre définitivement.

14. Il y a des moments de chaos qui sont cruciaux. La remise en question se fait tellement intense que ces chaos chambardent l'ordre et le mode de son monde intérieur. Elle entre alors dans une crise profonde et elle connaît l'effritement atroce de tout ce qu'elle avait édifié à l'intérieur. En elle, c'est la fin du monde.

15. Lorsque le chaos atteint cette intensité, elle a toujours l'affreux sentiment qu'elle pourrait en mourir.

16. Quand elle est dans le chaos, elle se refuse tout ce qui pourrait nourrir sa création. Elle cesse de croire à l'inspiration des rêves et

### B. Unité transformée en signification psychologique

12. Quand elle est dans le chaos, elle est annihilée par son propre doute. Elle est dans l'incapacité de saisir le sens de ce qu'elle vit.

13. Elle est angoissée par le sort inéluctable de sa détresse intérieure, se trouvant dans l'incapacité d'entamer une action salutaire. Elle redoute désespérément d'être anéantie par l'impasse de la solitude qu'elle éprouve dans le fort de l'expérience de chaos.

14. Dans le fort de l'expérience de chaos, elle désavoue ses possibilités créatrices et la valeur de sa propre vie. Elle se met en cause de manière incessante. Son désarroi lui semble sans issue possible. Elle entre alors dans une crise profonde qui la divise intérieurement. L'ordre qu'elle avait édifié en son for intérieur s'effrite en fracassant ses valeurs et ses convictions en regard du monde et d'elle-même.

15. Dans le fort de l'expérience de chaos, elle est mise en face de sa vulnérabilité et de la fatalité de la mort.

16. Quand elle est dans le chaos, elle se rebiffe contre elle-même et déclina tout ce qui serait favorable à sa création.

### A. Unité de signification

16. (Suite)  
elle n'a plus le goût de créer.  
Elle perd toutes ses illusions,  
même celle de croire qu'elle  
pourrait s'en sortir et à  
nouveau créer.

17. Dans le plus fort du  
moment, elle est incapable  
d'exprimer quoi que ce soit.  
Elle est dans l'impossibilité  
d'écrire et de dessiner.

18. Il y a même des moments  
où elle essaie en vain de  
s'obliger à dessiner.  
Elle peut rester ainsi  
bloquée pendant des semaines  
entières. Elle sent que ses  
capacités créatrices sont  
durement ébranlées.

19. Elle éprouve jusqu'à  
du mépris envers ses créa-  
tions. Il lui arrive aussi  
de détruire les dessins qui  
lui rappellent des choses  
qu'elle ne veut plus voir ou  
des gens qui l'ont blessée  
déjà. C'est comme poser un  
geste mêlé de vengeance et de  
révolte qui, après coup, se  
tourne contre elle, puisque,  
par là, elle s'inflige la  
peine d'une grande brutalité.

20. Quand elle vit des situa-  
tions de chaos, elle se démolit  
physiquement. Il lui semble  
qu'elle est moins forte. Elle  
se sent moins en santé dans  
ces moments-là. De plus, quand

### B. Unité transformée en si- gnification psychologique

16. (Suite)  
Elle perd confiance en ses  
possibilités créatrices et  
se ferme inévitablement à  
sa vie intérieure. Elle  
n'est plus disposée à  
créer. Elle est désillu-  
sionnée par rapport à la  
valeur de sa vie. Sa dé-  
marche de création lui  
paraît insensée.

17. Dans le plus fort du  
moment, elle est fermée  
à l'expression du monde  
et d'elle-même. Elle de-  
vient réfractaire à son  
propre élan créateur.

18. Dans les moments de  
chaos, elle se bute à  
son incapacité de créer.  
Elle est affligée par la  
contrainte de produire.  
Elle est tout à fait  
désœuvrée, enfermée dans  
la non-confiance en ses  
capacités créatrices.

19. Dans le chaos, elle  
déprécie sa démarche créa-  
trice. La négation d'elle-  
même est à ce point ins-  
crite dans son jugement  
qu'elle détruit certaines  
de ses oeuvres. Ainsi  
elle s'inflige un châti-  
ment avilissant qui la  
blesse amèrement et qui  
invalide ses possibilités  
créatrices.

20. Quand elle vit des  
situations de chaos, elle  
se détruit physiquement.  
Elle sent que sa santé  
est sur le déclin: fragi-  
lité, faiblesse, perte de

A. Unité de signification

20. (Suite)

la phase destructrice se prolonge, ça lui rentre inévitablement dans le corps physique, comme s'il survenait une perte de vitalité dans tout son corps. En ces moments-là, elle prend un dur coup et elle a l'impression de vieillir.

21. Quand elle est dans le chaos, la plupart du temps, elle s'en sert contre elle. Elle se trouve personnellement dégueulasse et absurde. Elle se diminue et se déprécie dans tout ce qu'elle fait. Elle se juge très sévèrement aussi. C'est comme si le seul pouvoir qu'il lui restait dans le chaos, était celui de se détruire. Elle se tient une violence verbale où, inévitablement, elle se dit qu'elle n'est bonne à rien et que tout ce qu'elle fait est foutu à l'avance.

22. En ces moments, elle voudrait se fuir mais, elle se sent prisonnière, enfermée en elle-même. Elle est sa propre victime dans le chaos.

23. Quand elle se dirige dans le chaos, c'est qu'elle ne voit plus clair en elle. Elle ne se comprend plus. Elle se sent divisée par le doute. Elle se durcit et se raidit contre elle-même. C'est comme si

B. Unité transformée en signification psychologique

20. (Suite)

vitalité et vieillissement.

21. Quand elle est dans le chaos, elle porte envers elle-même un jugement sévère, pessimiste et destructeur. Toutes les occasions qui se présentent lui servent de prétexte pour se déprécier, s'affadir et, finalement, s'anéantir. Elle perd totalement confiance en ce qu'elle vaut et se désintéresse de sa démarche de création. Obnubilée par le doute désintégréteur, elle ne perçoit plus aucun sens à sa vie sociale, sentimentale et créatrice.

22. En ces moments, elle est hostile à elle-même. Elle voudrait se fermer à son tourment intérieur pour échapper ainsi à son propre affrontement. Elle vit en reclus, confinée à l'oppression ainsi qu'aux traitements tyraniques qu'elle s'impose.

23. Quand elle se dirige dans le chaos, c'est qu'elle ne se comprend plus. Elle est dans l'impossibilité de saisir le sens de sa confusion. Elle se sent divisée

A. Unité de signification

23. (Suite)  
elle voulait se confirmer ses faiblesses et ses incapacités, et s'éprouver de la sorte dans ses limites. Par exemple, elle va s'intégrer à un système de valeurs qui n'est pas le sien, comme si elle cherchait à se fausser dans sa façon de faire et d'être.

24. Elle devient aveugle et sourde à propos d'elle-même. Elle est dans l'incapacité d'écouter ce qui se passe en elle et de saisir le sens de ce qui lui arrive. Elle ne rêve même plus. C'est comme si elle était privée de lumière et d'espace. Elle est sans horizon et sans ouverture. En fait, elle est dans un état de privation qui la fait souffrir. Tout ce qu'elle a à s'offrir dans le chaos sont le refus et la résistance. Par moments, elle a le coeur tellement gros qu'elle est prête à éclater en sanglots. Alors, au lieu de s'abandonner, elle va tout faire pour se contenir et éviter de pleurer.

25. Tout devient prétexte pour se punir et se culpabiliser. Le pire, c'est qu'elle finit par croire qu'elle mérite le châtement qu'elle s'inflige.

26. Dans le chaos, c'est comme si elle était de nulle part. Elle a l'impression d'être

B. Unité transformée en signification psychologique

23. (Suite)  
intérieurement et aliénée par le doute. Elle cherche à se convaincre de ses faiblesses et de ses incapacités en dénigrant ses propres qualités dans sa façon de faire et d'être. Elle s'éprouve moralement au point de se sentir étrangère à elle-même et à ce qui lui arrive.

24. Elle est désabusée n'ayant ni disposition de l'esprit ni ressource morale pour comprendre ce qui lui arrive. Elle se sent réduite à sa vulnérabilité et reléguée dans l'espace étriqué de sa détresse intérieure. Elle est sans horizon et sans ouverture. Elle se prive de tout ce qui pourrait être favorable à sa vie créatrice. Elle est fermée à son monde intérieur puisqu'elle ne rêve plus. Vivant un tel repli sur elle-même, elle refuse d'épancher toute émotion et ainsi de se libérer de son propre désarroi.

25. Sa vision d'elle-même étant négative et pessimiste, elle est persuadée qu'elle mérite le sévère châtement qu'elle se donne. Elle use des événements contre elle pour aggraver son affliction.

26. Lorsqu'elle est dans le chaos, c'est comme si tout ce qu'elle

A. Unité de signification

26. (Suite)

obligée de passer par le fleuve de l'oubli. Elle ne croit plus en elle. Elle n'a plus de sens.

27. Dans le chaos, elle ne peut plus rien entendre du tout. Ce qui lui est livré de l'autre lui reste voilé. Elle commence à sentir que ses rapports ne sont plus convenables et cela lui pèse lourd et la dérange. Alors elle se met à exiger des choses qu'elle n'a pas le pouvoir de réclamer des autres. Par exemple, elle s'entête à vouloir changer le monde et elle se bute au désespoir et à la détresse de ne pas pouvoir agir en ce sens. Elle projette sur les autres tout ce qu'elle ne fait pas. Elle délègue sur l'autre des choses qui sont hors de son contrôle.

28. Elle n'arrive pas à être claire dans ses demandes et ses attentes sont obscures.

B. Unité transformée en signification psychologique

26. (Suite)

privilégiait dans sa vie sociale, sentimentale et créatrice perdait tout son attrait, sa valeur et son sens. Elle est découragée et désabusée du monde et d'elle-même. Dans la fadeur de sa détresse, elle a l'impression de se perdre et de s'aliéner définitivement. Elle se sent caduque et insignifiante.

27. Dans le chaos, elle se ferme complètement aux autres. Ce qui lui est livré du monde extérieur lui reste voilé. Elle est amèrement déçue et insatisfaite de ses rapports aux autres, trouvant ceux-ci dénudés de sens et d'authenticité. Elle devient sévère et exigeante envers les autres. Ses demandes sont outrancières et la conduisent à se heurter à la fatalité du réel et à son impuissance à le changer. Elle est désabusée d'elle-même et délègue aux autres ce qu'elle est dans l'incapacité d'assumer.

28. Elle est à ce point confuse par rapport aux autres et à elle-même, qu'elle éprouve une grande difficulté à exprimer ses désirs aux autres et à clarifier ses intentions pour elle-même. Elle est dans l'incapacité de signifier ce que sont ses

A. Unité de signification

28. (Suite)

29. Elle grossit les événements: tout lui paraît grave. Le comportement des autres l'agace et l'irrite profondément. Elle devient bête, voire agressive envers les autres. Par exemple, elle va accuser l'autre ou l'engueuler vertement. Elle résiste aux autres parce qu'ils lui paraissent généralement menaçants et troublants en ces moments de chaos. Dans ses rapports, elle se sent mal à l'aise et méfiante. Elle est toujours sur la défensive.

30. Malgré cela, elle va s'arranger pour devenir la victime de la situation. Dès lors, elle se retrouve en face de ses illusions sans vouloir les admettre. Elle commence à s'inquiéter de tout et de rien et à se sentir coupable de tous les maux qui frappent son entourage.

31. La tension monte partout autour d'elle. Avec les autres, ce sont le conflit inévitable et la désharmonie de leurs rapports. Tout craque; c'est l'écroulement.

B. Unité transformée en signification psychologique

28. (Suite)  
rapports au monde.

29. Elle amplifie négativement les situations qu'elle rencontre en dramatisant les faits et ses rapports aux autres. Elle est dans un état excessif de susceptibilité et d'irritation morale. Se sentant bousculée et persécutée par le monde extérieur, elle devient inconditionnellement méfiante, voire agressive envers les autres. Elle se tient sur la défensive. En ces moments, elle adopte, à l'égard des autres, une attitude de froideur et d'impassibilité.

30. Désillusionnée de ses rapports au monde, elle se replie sur le sort de sa détresse intérieure, se niant et se fermant à elle-même. En proie à son annihilation à travers une vision négative, pessimiste et dramatique du monde et d'elle-même, elle se sent désormais tourmentée par l'inquiétude et par la culpabilité qu'elle éprouve.

31. Ses rapports aux autres sont brouillés, tendus et conflictuels. Elle se sent en rupture avec le monde extérieur. Tout ce qui dans sa vie sociale, sentimentale et créatrice lui importait se désagrège inévitablement avec elle.

A. Unité de signification

32. Enfin de compte, ce qui l'amène dans le chaos, c'est ce à quoi, du monde extérieur, elle se ferme. Elle descend dans un monde qui n'a plus de sens. Elle ne veut plus rien savoir de son entourage et elle n'a plus le goût d'être avec les autres, parce que leurs rapports lui sont devenus vides.

33. Dans le plus fort du chaos, il n'y a ni contact ni communication possible. Il n'y a pas d'écho aux appels qu'elle lance. Son cri reste muet et sans secours. De plus, elle devient sourde aux réponses provenant de l'extérieur, parce qu'elles sont, à son oreille, cacophoniques.

34. Elle se sent isolée, méprisée de tous et d'elle-même. Elle se retire dans la solitude et le silence du chaos.

B. Unité transformée en signification psychologique

32. Elle est profondément contrariée. Sa vision du monde et d'elle-même ne correspond plus à ses valeurs et à ses convictions. Elle a l'impression de s'égarer du sens et de l'authenticité de sa vie. Eprouvant une telle détresse intérieure, elle se retranche du monde et se ferme à elle-même.

33. Dans le plus haut période du chaos, elle est incapable d'exprimer ses désirs et ses besoins ni de les communiquer aux autres. Les autres lui paraissent être indifférents à son égard. Elle s'enferme dans sa confusion et devient sourde aux réponses favorables provenant de l'extérieur.

34. Persuadée que les autres la méprisent et la persécutent, encline à se dénigrer elle-même, elle se retire du monde et se réfugie ainsi dans la solitude et le silence de son désarroi.



Description spécifique de la structure typique de l'expérience du chaos

Quand Evelyne est dans le chaos, elle fait l'expérience de se fermer au monde extérieur, à ses capacités créatrices et à elle-même. (18,30,32,34)

Perturbée par la confusion et le désordre qui règnent intérieurement, elle se rebiffe contre elle-même et décline alors tout ce qui serait favorable à sa vie créatrice. Elle s'astreint implacablement à l'espace étriqué de son désarroi: elle est sans horizon et sans ouverture sur le monde et sur elle-même. Dès lors, elle est désillusionnée sur la valeur de sa propre vie, désintéressée de ses possibilités créatrices et désabusée de ses rapports aux autres. (16,18,22,24)

De plus, son comportement vis-à-vis des autres affiche une certaine hostilité. Facilement irritable, elle devient inconditionnellement méfiante, voire réfractaire aux autres, et se retire dans l'impassibilité et la froideur à leur égard. (29,31) Ce qui lui est livré du monde extérieur lui reste désormais voilé. Elle est à ce point accablée par le poids de son affliction qu'elle éprouve une grande difficulté à exprimer ses besoins et ses désirs à son entourage. Au dernier période de l'expérience du chaos, elle ne peut ni clarifier pour elle ses intentions ni communiquer aux autres ce qui lui arrive, étant fermée à l'expression du monde et



d'elle-même. (17,22,27,28,33) Ainsi traquée par le sort qu'elle se réserve, elle bat en retraite: elle se retranche du monde, vit recluse en elle-même et entre dans une profonde détresse intérieure. (27,32)

Quand Evelyne est dans le chaos, elle fait l'expérience de sa vulnérabilité en regard du monde extérieur, de ses capacités créatrices et d'elle-même. (1,2,3,24,28)

Elle semble impuissante devant les obstacles qui se dressent jour après jour devant elle. Elle a l'impression d'être, au fond d'elle-même, vidée de son énergie, figée dans la désespérance et lasse de tout effort de volonté. Elle manque de ressources morales et de dispositions de l'esprit pour comprendre ce qui lui arrive et pour signifier ses rapports aux autres. Son action n'a pas de portée sur le monde. (1,24,28,33) En regard de son activité créatrice, elle demeure pessimiste et sans initiative. Elle est affligée par l'affadissante contrainte de produire et se heurte irrémédiablement à son incapacité de créer. (3,9, 18,28)

Quand elle vit des situations de chaos, sa santé physique accuse le sort du déclin: fragilité, faiblesse, perte de vitalité et vieillissement. Ce qui la confronte à l'irrévocabilité de sa propre condition d'existence ainsi qu'à la fatalité de la mort. Désormais, elle se croit incapable d'engager une action salutaire et connaît une vive angoisse au regard de sa destinée. (1,2,13,15,

20) Sous l'emprise d'une agitation déroutante envers les autres, elle est démunie de tout moyen de réagir en sa faveur. Ses demandes deviennent outrancières et confuses. Ce qui la conduit à se buter gravement à son impuissance à changer le cours des choses de la vie. (27,28,29,34) Ainsi elle est mise en présence du sort inéluctable de sa détresse: elle est réduite à la vulnérabilité de ne pouvoir agir ni dans le monde ni pour elle-même. (24)

Quand Evelyne est dans le chaos, elle fait l'expérience de l'annihilation du monde extérieur, de ses capacités créatrices et d'elle-même. (13,14)

Le doute s'insinue partout dans le cours de sa vie, détruisant peu à peu l'assurance qu'elle témoigne ordinairement dans ses rapports aux autres et à elle-même et, finalement, anéantissant l'ordre qu'elle s'est donnée à l'intérieur. Celui-ci, en s'écroulant, fracasse ses valeurs et ses convictions profondes en regard du monde et d'elle-même et désagrège ses projets et ses initiatives avec elle. Le désordre intérieur l'éprouve fatalement. (9,11,12, 13,14,29,30,31) S'ajoutant au doute désintégrateur, une remise en question vient à la fois la déconcerter et la culpabiliser, portant, de la sorte, une grave atteinte à sa vie sociale, sentimentale et créatrice. (3,10,30)

Dès lors, elle désavoue ce qu'elle vaut, niant, par le fait même, ses capacités créatrices mêmes. (14,21,24) La négation

d'elle-même dévie à ce point son jugement qu'elle va jusqu'à détruire certaines de ses productions. Par ce geste, elle s'impose un châtement avilissant qui la blesse et qui, à la fin, supprime ses possibilités de créer. (19,21) En proie au pessimisme et au négativisme au regard du monde et d'elle-même, elle use des événements à son détriment, amplifie et dramatise les faits en vue d'appauvrir sa vie et ainsi de s'annihiler. (21,25,30) Dans un tel désarroi, elle redoute désespérément d'être anéantie par l'impasse de la solitude à laquelle elle s'est impitoyablement contrainte. (13,34)

Quand Evelyne est dans le chaos, elle fait l'expérience de s'aliéner au monde extérieur, à ses capacités créatrices et à elle-même. (7,23)

Elle ne comprend pas ce qui lui arrive. Elle est désorientée. Il lui est impossible de saisir le sens de sa confusion. (3,4,8,12, 23,26) Tout ce qui dans sa vie sociale, sentimentale et créatrice lui importe se met subitement à tourbillonner sans but et à perdre tout son attrait, sa valeur et son sens. Elle est profondément contrariée puisque ses valeurs et ses convictions personnelles se heurtent violemment à la réalité factuelle. (3,5,6,7,10,16,21,26)

En ces moments de chaos, elle se sent désabusée par ce qu'elle a à faire, dégoûtée par sa détresse intérieure et désillusionnée sur la valeur de sa vie. (3,16) Son esprit est obnubilé par une

remise en question incessante qui, en fin de compte, la dénigre et la condamne. Ses rapports au monde lui paraissent insignifiants. Déchirée intérieurement par son propre doute et dépossédée de ses capacités créatrices, elle se désintéresse de son propre élan créateur. Elle entre alors dans une crise profonde. (8,14,16, 17,18,21,27,28) Dans la fadeur de son désarroi, elle se sent en rupture avec le monde extérieur et devient étrangère à ce qui lui arrive. Ainsi elle croit s'égarer définitivement du sens et de l'authenticité de sa vie sociale, sentimentale et créatrice. (23, 26,31,32)

## Vincent

### Profil du co-chercheur

Vincent est âgé de 30 ans. Ses habiletés artistiques sont multiples. Peintre de formation, il est devenu photographe et, finalement, cinéaste au cours des dernières années.

Vincent est le seul homme qui a collaboré à l'exploration de l'expérience du chaos jusqu'à la fin de la démarche de recherche. Notre travail de collaboration s'est échelonné sur une période de six mois. Durant cette période, Vincent a réalisé une installation traitant des thèmes de la naissance, du deuil initiatique et du chaos. Chez Vincent, cette démarche de recherche fut donc menée par le double intérêt de jeter la lumière sur l'expérience du chaos connue dans le vécu de sa création et d'élaborer la thématique de son exposition. Tout au long de notre travail de collaboration, les entrevues ont été, pour Vincent, des moments forts et des temps privilégiés de synthèse. Il questionnait sans répit chaque phase de sa démarche créatrice notant la valeur des coïncidences ou des hasards qui se présentaient à lui. Pour moi, notre travail de collaboration a représenté un moment unique de suivre le fil de l'expérience du chaos à travers une démarche artistique fort complexe qui combine, en un tout harmonieux, les diverses pratiques de la formation de l'artiste.

Je dois préciser que, dans l'ensemble, les oeuvres de Vincent s'inscrivent dans le courant de l'art actuel. Par celles-ci il cherche à interpeler les humains sur le sens qu'ils donnent à leur vie et il les invite également à suivre le chemin qui les conduit à la vérité profonde des choses.

Enfin, étant donné la richesse du matériel que j'ai recueilli sur l'expérience du chaos, il ne fait aucun doute que la participation de Vincent à ma recherche fut fort précieuse.

Puisant dans le journal personnel de Vincent et dans les données des nombreuses entrevues que nous avons eues au cours de la démarche de recherche, j'ai colligé comme suit les termes dans lesquels Vincent parle, premièrement, de son rapport et de sa présence au vécu de la création, deuxièmement, de son rapport et de sa présence à l'expérience du chaos et, troisièmement, du retentissement sur lui-même et son oeuvre que son plein engagement dans cette démarche de recherche sur le chaos a produit.

#### Rapport et présence au vécu de la création

Quand je travaille à un projet, habituellement j'ai besoin de beaucoup de temps pour contempler et

pour méditer sur ce qui se prépare en moi. Il m'est nécessaire d'observer avant de passer à l'action. Il me faut beaucoup de silence. Je suis une personne qui intériorise les choses, qui est perméable ou sensible aux événements qui se produisent autour d'elle. Quand je me place dans un état de perméabilité envers les choses, je deviens, en quelque sorte, vulnérable aux événements, c'est-à-dire que je suis facilement atteignable dans ce que je fais ou dans ce que je suis. La plus petite vérité comme la plus simple contradiction peuvent bouleverser toute ma démarche en cours.

Dans un projet de création, il y a toujours un lien intime entre les thèmes que je traite et ce qui survient dans ma vie quotidienne. Je me rends compte également que mon quotidien agit sur tout le déroulement de mon processus créateur. Ce qui signifie que ma vie personnelle et ma vie créatrice sont inaliénables l'une de l'autre.

Dans ma démarche, j'aime à me retrouver sur le seuil du non-sens et d'y jouer avec les visibles. C'est-à-dire de rendre visible ce qui est invisible et de franchir ainsi le seuil du familier. C'est pourquoi, depuis mes débuts en peinture jusqu'à ce jour, mon questionnement a toujours porté sur les profondeurs, la transparence et les ambiguïtés de forme. Par exemple, j'ai travaillé sur les givres et sur les diverses surfaces transparentes; je me suis aussi intéressé à la projection et à la réflexion ainsi qu'à la censure qu'exercent, les unes sur les autres, les formes et les couleurs. Ce que je recherche en travaillant ainsi, c'est une expression universelle, un aspect qui puisse avoir, auprès des autres, une valeur archétypique. C'est pourquoi, en regard des autres, mes attentes sont de l'ordre de la résonance à cette dimension commune. En fait, c'est une reconnaissance mutuelle, comme une quête de connaître ce qui, dans l'autre, est soi-même. C'est cela que je m'efforce de traduire ou de communiquer dans mes expositions.

Pour moi, une exposition est un lieu de passage et d'initiation, puisque, par le truchement de l'expérience créatrice présentée, je replace les autres dans une situation expérientielle qui les interpelle inévitablement. Je travaille avec la force de l'image, c'est-à-dire avec ce qui, de l'image, poursuit secrètement son chemin en nous-mêmes. Pour ce faire, il faut que ma démarche soit soutenue par une profonde remise en question qui me permette de sonder mes sources les plus intimes. C'est alors que les images qui émergent

de cette recherche intérieure peuvent avoir, auprès des autres, une certaine résonance. Par mes expositions, je lance aux autres une invitation à participer à mon expérience et à s'y reconnaître. Il faut dire que le temps d'une exposition est, à chaque fois, un moment d'apprentissage. C'est l'attente de la reconnaissance de l'autre dans ce que je fais. Chaque exposition marque donc une étape importante dans ma vie, appelant en moi un changement profond. Je suis un créateur qui se réalise au sein de sa propre démarche. Ma voie sociale est de communiquer aux autres ma réalisation et de les questionner sur la signification de la vie toute entière. Voilà pourquoi je considère l'art comme un faire initiatique.

### Rapport et présence à l'expérience du chaos

Par analogie, le chaos réfère, dans ma démarche, à ce qui est embryonnaire. C'est comme un état naissant qui répond au cycle d'une longue gestation. C'est-à-dire que le chaos est une phase d'attente ou de préparation qui est, non pas orientée vers un produit, mais vers une naissance. Etre dans le chaos, c'est être totalement dans l'attente.

A l'instar de l'"iceberg", le chaos est un état entre deux seuils. C'est comme un passage nécessaire et inévitable; un passage rempli d'embûches qui ne sont pas nécessairement insurmontables, mais qui viennent jeter le désordre dans ma démarche en cours.

Dans le chaos, il y a aussi comme un arrêt du temps, comme un mélange du temps passé et présent. En ce sens, le chaos m'inspire un mouvement de retour aux origines des choses dans la chaîne des événements, où tous les possibles sont contenus au temps présent. Le chaos est un tout dans lequel il m'est impossible de distinguer les diverses composantes. Il possède en lui comme une volonté qui s'impose, qui s'ordonne au travers des choses et ce, indépendamment de ma volonté. C'est pourquoi le chaos ne se dompte pas, il est.

Habituellement, ce qui déclenche le chaos dans ma vie sont toutes les circonstances où je me trouve en face du refus et de la restriction, ou encore lorsque



je me sens bafoué, limité ou dupé et ce, autant par les autres que par ce que j'entreprends. De telles circonstances sont survenues, par exemple, lors d'une demande de financement, ou au cours de mon travail, c'est-à-dire dans les procédures et l'organisation même de mon exposition, ainsi que dans mes relations avec mes proches. D'ailleurs, il me semble que toutes les situations concourent à me faire connaître le chaos comme une rencontre de curieux hasards. Quand je suis mûr pour le chaos, tout est susceptible de me déranger. Ce qui me fait croire que le chaos est lié, non seulement à ma création mais à l'ensemble de ma vie, puisque le chaos s'y trouve de manières cyclique, continue et irréversible.

Ce sont souvent par le biais d'échanges ou de partages d'idées que j'ai avec certains amis que je parviens à surmonter mes moments de chaos. J'ai constaté que j'ai besoin, en ces moments, de tendresse quasi maternelle et de paix sécurisante. Il arrive que je ressente une sorte de fluidité dans toute ma sensualité, comme si je devenais soudainement plus malléable à l'égard des choses de la vie, comme si je me métamorphosais. J'ai l'impression d'être à l'image du médium liquide que représente pour moi la peinture. C'est là le signe que le chaos est en voie de se transformer en quelque chose de plus harmonieux.

Enfin, il y a un lien étroit à faire entre le chaos et le rôle social que tient mon travail artistique. Sous ce rapport, le chaos devient simultanément une quête de sens à trouver pour soi ainsi qu'une recherche de la place que socialement doit se tailler tout artiste. Quand, dans mon for intérieur, je parviens à répondre à cette double quête, c'est que l'issue du chaos est devenue possible, s'entend par-là que la sortie du chaos ne peut s'opérer avant que n'émerge la signification de l'expérience elle-même.

### Retentissement de la démarche de recherche

Tout ce travail sur le chaos m'a permis d'éveiller et de développer ma propre conscience quant à l'existence et au rôle du chaos dans ma vie et ce, de façon générale.

Autrement dit, j'ai réalisé que le chaos est intimement lié, non seulement à ma création, mais aussi à mon évolution personnelle et sociale. En explorant ainsi le chaos, c'est un travail en profondeur qui s'est effectué en moi : prise de conscience, reconnaissance, élargissement de mon champ de vision au regard d'événements intérieurs ou extérieurs qui opèrent constamment dans ma vie. Ce qui fait que ma vision du chaos s'est elle-même élargie. Par exemple, je suis devenu plus en mesure de sentir le chaos et de le reconnaître chez les autres ou dans leur démarche respective ou encore dans les événements sociaux. Egalement, j'ai été amené à comprendre le chaos, non pas comme le résultat d'un ensemble de situations critiques ou épisodiques survenant dans ma vie, mais comme un fait perpétuel, porteur de toutes les possibilités et conservant, à chaque fois, les propriétés de sa nature. C'est-à-dire que l'expérience que me fait vivre le chaos mûrit et se transforme dans le cours des événements, sauf que le chaos, lui, conserve toujours sa même essence. Maintenant le chaos me paraît inaltérable. De plus, j'ai réalisé que le chaos m'était, en quelque sorte, essentiel pour vivre, c'est-à-dire pour créer, progresser et grandir. En fait, j'ai développé une perception plus positive au regard du chaos, à savoir qu'il est, pour moi, un mal nécessaire en l'absence duquel il n'y a ni création ni évolution possible. D'ailleurs, ce qui m'intéresse d'observer avant toute chose dans le suivi du chaos, c'est le chemin que je suis amené à prendre et, précisément, ce qui, au tréfonds, est appelé à s'épanouir.

Dans ma démarche, je sais maintenant faire la nuance entre la création qui sort du chaos, c'est-à-dire qui émerge d'un processus obscur, plein d'énigmes et auquel, pour créer, il faut s'abandonner, et celle qui jaillit de l'illumination, processus qui, en ce cas-ci, est conduit par une certitude quasi absolue. Enfin, j'ai appris à respecter le chaos et à me fier à la richesse de son processus parce qu'il me sert d'inspiration profonde aussi bien dans ma recherche de transparence que dans ma quête de vérité intérieure.

Vincent: Description de l'expérience du chaos

Dans le chaos, tout est remis en cause, tout est bouleversé. Mes émotions sont mêlées. Il m'arrive de me sentir comme en plein désert, éprouvant des émotions de toutes sortes comme une nostalgie délirante ou comme un profond découragement. Je me sens tiraillé par mes conditions sociale et matérielle, ne sachant plus si j'ai fait les bons choix dans ma vie. Je me sens vraiment dans un creux, dérouté par ce qui m'arrive ou par ce que j'ai à faire. Je suis porté à être inquiet, insécure et angoissé. En ces moments, c'est comme si je faisais un bilan négatif de ma vie et de ce que je suis. La moindre contradiction ou le moindre incident banal risque de me bousiller complètement. C'est comme si toutes les circonstances coïncidaient à me faire connaître le chaos. D'ailleurs, je me sens concerné par tout ce qui arrive autour de moi. C'est une situation qui me dépasse complètement. Je trouve cela très difficile à vivre. Cela devient vite insupportable parce que tout dans ma vie est grossi et déplacé ou encore vécu de façons excessive et aigüe.

Quand le chaos survient dans ma vie, c'est comme s'il se créait un vide total en moi. Je deviens alors confus, totalement ambivalent et incapable d'agir ou de me décider devant les plus simples bagatelles. Le doute et la remise en question sont tellement intenses que tout dans ma vie me paraît censuré et opprimé. Je me retrouve complètement bousillé à tous les niveaux, comme si j'étais hypnotisé ou figé là, sans rien faire physiquement, sans avancer d'un pas.

Ce qui me trouble le plus dans le chaos, c'est d'être dans l'attente, sans savoir ce qu'il adviendra de moi, sans pouvoir rien faire pour moi. Je suis sans aucune ressource.

Dans le chaos, tout ce qui peut m'aider à m'exprimer, tout ce qui m'est bénéfique, je ne me l'offre pas. En-dedans, je me sens pessimiste et en constat d'échec. J'aurais tellement envie de m'enfuir et de faire autre chose, mais j'ai l'impression de ne pas pouvoir sortir de cet état. Je me sens coincé en-dedans. Je deviens rigide et exigeant envers moi-même. Ce qui fait que je vais nier tout des autres et de moi-même.

Dans mon travail de création, je me sens dans l'urgence. Je n'ai plus confiance en moi. J'ai peur d'échouer ou de passer à côté de ce que je dois faire. J'ai l'impression d'être dans un cul-de-sac. J'ai beaucoup de difficulté à me concentrer puisque je suis constamment

tirailé par les autres dimensions de ma vie. Je me sens frustré par tout ce que je fais. Le temps me presse énormément. De plus, c'est comme si j'utilisais la pression du temps pour maintenir en moi un excès de tension ou d'inquiétude. Je suis porté à tourner les événements contre moi.

Dans ces moments-là, je ne fais rien d'autre que de tourner en rond. C'est comme si quelque chose s'était interrompu en moi. Je ne peux plus rien faire parce que tout est démonté. Je doute tellement de ce qui se passe en moi, que je suis incapable de fixer ou d'asseoir quoi que ce soit dans mon travail. Je n'ai plus rien pour me raccrocher. Il y a même des moments où je ne parviens pas à rendre ce que je visualise intérieurement. Je me sens las, démuni et mal à l'aise de ne rien faire. Ce que je fais me paraît être un non-sens. Je ne vois pas d'issue à ma création.

Mes rêves sont inquiétants. Dans les scénarios de mes rêves, je suis mis à l'écart, abandonné ou nié par les autres. D'ailleurs, les thèmes les plus courants sont ceux de l'abandon, de l'attaque, de la destruction ou de l'écroulement. De plus, j'ai l'impression qu'il me faut payer de ma santé quand je suis dans le chaos, puisque, en ces moments, surviennent toutes sortes de petits problèmes et de maux.

Dans le chaos, je me sens mal aimé par les autres, malvenu auprès d'eux et en rupture avec eux. Socialement, je ne me sens pas reconnu dans ce que je fais. J'ai le sentiment qu'on me traite avec condescendance. Dans le fond, j'attends beaucoup des autres lorsque je suis dans le chaos, sauf que je suis incapable de les appeler vers moi. Je suis comme figé, dans l'impossibilité d'exprimer aux autres ce qui m'arrive.

Dans mes relations, je sens un vide, une sorte de délaissement, comme un manque de soutien et d'écho. Tout devient à ce point rigide en moi et autour de moi, que j'ai le sentiment d'être privé de droits d'écoute et d'expression. Il y a même des moments où je fuis, en pensant que ça va s'arranger tout seul. Je me sens absent du monde. Par exemple, je suis passablement distrait, j'oublie des choses importantes ou encore je m'endors à un moment peu opportun.

Dans le chaos, il n'y a ni contact ni complicité possible. Je me sens insignifiant et ce, autant pour les autres que pour moi-même. Je suis incapable de rejoindre ou d'atteindre vraiment les autres. Je suis tellement mal en point et mal placé pour discerner les réponses que m'offre l'extérieur, que je suis incapable de les saisir. Dans mes

demandes ou dans les gestes que les autres posent envers moi, rien n'est clair. Je suis trop facilement affecté par tout ce qui m'entoure, trop perméable aux autres et aux événements.

A l'égard des autres, je suis à court d'énergie et de tolérance. Je suis dérangé et profondément agacé par tous ceux qui m'entourent. Ce sont des périodes où je connais beaucoup de conflits avec les autres et où je me sens en réaction. Je deviens très exigeant et peu compréhensif à leur égard. Je deviens agressif aussi. Je suis verbalement violent avec les autres. Cette violence paraît malgré moi dans les gestes que je pose. Je me trouve brutal et prompt dans mes réactions. Cela me bouleverse à chaque fois, parce que je ne me reconnais plus du tout. Je me fais alors des reproches sur ma façon d'agir. Je suis mal et tout mon calme intérieur se trouve chaviré. Partout dans mes rapports, il y a comme un monstre qui se fabrique. Il y a comme un esprit de chaos qui jette le désordre et qui empoisonne mes relations.

Mes rapports conjugaux sont tout à fait compromis. L'échange ne se rend pas. Tout dans nos rapports est posé comme en surenchère. L'autre et moi sommes complètement obnubilés par le conflit. Cela m'empêche de m'ouvrir à l'autre. Je n'arrive même pas à faire comprendre à l'autre mes besoins. De plus, je me refuse à lui quémander ses égards. Nos appels comme nos gestes sont toujours détournés. Je me sens infiniment loin de l'autre, opprimé ou comme oblitéré par l'autre et réduit à la solitude et à l'amertume.

## Analyse des unités de signification

### A. Unité de signification

1. Dans le chaos, tout est remis en cause, tout est bouleversé.

2. Il lui arrive de se sentir comme en plein désert, éprouvant des émotions de toutes sortes comme une nostalgie délirante ou comme un profond découragement.

3. Il se sent tiraillé par ses conditions sociale et matérielle, ne sachant plus s'il a fait les bons choix dans sa vie. Il se sent vraiment dans un creux, dérouteré par ce qui lui arrive ou par ce qu'il a à faire. Il est porté à être inquiet, insécure et angoissé.

4. En ces moments, c'est comme s'il faisait un bilan négatif de sa vie et de ce qu'il est.

5. La moindre contradiction ou le moindre incident banal risque de le bousiller complètement. C'est comme

### B. Unité transformée en signification psychologique

1. Dans le chaos, tout ce qui de sa vie sociale est établi, tout ce qui de sa vie sentimentale est accepté et tout ce qui de sa vie créatrice est connu se trouve bouleversé par une remise en cause incessante.

2. Ses émotions et ses sentiments sont nettement prononcés. Il vit une éprouvante solitude empreinte de nostalgie délirante ou de profond découragement.

3. Il est tourmenté par le doute et remet en question son choix de travailler à sa création. Il méjuge les conditions sociale et matérielle qu'il connaît dans sa vie quotidienne. Moralement affaibli et déconcerté par ce qu'il vit, il se sent vraiment dans le creux de l'impasse. Il perd le sens de ce qu'il a à réaliser, éprouvant à cet égard de l'insécurité et de l'angoisse.

4. En ces moments, il est négatif à propos de sa vie sociale, sentimentale et créatrice. Il se dénigre lui-même et déprécie tout ce qu'il entreprend.

5. Excessivement susceptible et facilement affligé par tout ce qui dans sa vie sociale, sentimentale

### A. Unité de signification

5. (Suite)  
si toutes les circonstances coïncidaient à lui faire connaître le chaos. D'ailleurs, il se sent concerné par tout ce qui arrive autour de lui.

6. C'est une situation qui le dépasse complètement. Il trouve cela très difficile à vivre.

7. Cela devient vite insupportable parce que tout dans sa vie est grossi et déplacé ou encore vécu de façon excessive et aigüe.

8. Quand le chaos survient dans sa vie, c'est comme s'il se créait un vide total en lui. Il devient alors confus, totalement ambivalent et incapable d'agir ou de se décider devant les plus simples bagatelles. Le doute et la remise en question sont tellement intenses que tout dans sa vie lui paraît censuré et opprimé. Il se retrouve complètement bousillé à tous les niveaux, comme s'il était hypnotisé ou figé là, sans rien faire physiquement, sans avancer d'un pas.

9. Ce qui le trouble le plus dans le chaos, c'est d'être dans l'attente, sans savoir ce qu'il adviendra de lui, sans pouvoir rien faire pour lui-même. Il est sans aucune

### B. Unité transformée en signification psychologique

5. (Suite)  
et créatrice se produit, il se montre fataliste en face des événements qui surviennent. Aussi la moindre situation lui sert-elle de prétexte pour s'abattre ou encore pour accentuer son désarroi.

6. Il est subjugué par ce qu'il vit, frustré et dérouté par l'épreuve d'une telle détresse intérieure.

7. Il amplifie négativement tout ce qui survient dans sa vie sociale, sentimentale et créatrice, en se rendant sensible surtout à la gravité intolérable des événements.

8. Quand le chaos survient dans sa vie sociale, sentimentale et créatrice, il se sent privé de toute volonté d'agir et de toute capacité de décider. Il est confus et totalement ambivalent par rapport à lui-même et à ses possibilités créatrices. Intérieurement, il se sent vide et démuné en proie au doute intense et à la remise en question. Il est immobilisé et passivement assujéti à son grand dénuement moral.

9. L'incertitude le tenaille. Il ne sait plus ce qu'il adviendra de sa vie sociale, sentimentale et créatrice. Quant à ses projets d'avenir, il se



A. Unité de signification

9. (Suite)  
ressource.

10. Dans le chaos, tout ce qui peut l'aider à s'exprimer, tout ce qui lui est bénéfique, il ne se l'offre pas.

11. En dedans, il se sent pessimiste et en constat d'échec.

12. Il aurait tellement envie de s'enfuir et de faire autre chose, mais il a l'impression de ne pas pouvoir sortir de cet état. Il se sent coincé en dedans. Il devient rigide et exigeant envers lui-même. Ce qui fait qu'il va nier tout des autres et de lui-même.

13. Dans son travail de création, il se sent dans l'urgence. Il n'a plus confiance en lui. Il a peur d'échouer ou de passer à côté de ce qu'il doit faire. Il a l'impression d'être dans un cul-de-sac. Il a beaucoup de difficulté à se concentrer

B. Unité transformée en signification psychologique

9. (Suite)  
sent incapable de mener une action décisive. Etant démuné de tout espoir et de toute assurance, il est sans aucune ressource pour lui-même.

10. Dans le chaos, il se ferme à ce qui peut favoriser l'expression de ce qu'il vit. Il se refuse à tout ce qui serait salutaire à sa détresse intérieure.

11. En dedans, il s'acharne à demeurer pessimiste au regard des événements ou dans ses entreprises artistiques. Par rapport à sa vie sociale, sentimentale et créatrice, il est en constat d'échec.

12. Il refuse fermement d'affronter son état de désarroi. Il est profondément désesparé, coincé en lui-même et devenu la victime de sa propre détresse. Il se replie sur son sort. Alors, il accuse une étroitesse d'esprit en regard du monde et de lui-même. Il se traite avec intransigeance, dénigrant tout ce qu'il perçoit du monde extérieur et de lui-même.

13. Dans son travail de création, il perd totalement confiance en ses capacités créatrices ainsi qu'en ses entreprises. Sa concentration est perturbée par des préoccupations générales qui viennent constamment jeter le désordre dans sa



### A. Unité de signification

13. (Suite)  
 puisqu'il est constamment tirailé par les autres dimensions de sa vie. Il se sent frustré par tout ce qu'il fait. Le temps le presse énormément.

14. De plus, c'est comme s'il utilisait la pression du temps pour maintenir en lui un excès de tension ou d'inquiétude. Il est porté à tourner les événements contre lui.

15. Dans ces moments-là, il ne fait rien d'autre que de tourner en rond. C'est comme si quelque chose s'était interrompu en lui. Il ne peut plus rien faire parce que tout est démonté.

16. Il doute tellement de ce qui se passe en lui qu'il est incapable de fixer ou d'asseoir quoi que ce soit dans son travail. Il n'a plus rien pour se raccrocher. Il y a même des moments où il ne parvient pas à rendre ce qu'il visualise intérieurement. Il se sent las, démuni et mal à l'aise de ne rien faire. Ce qu'il fait lui paraît un non-sens. Il ne voit pas d'issue à sa création.

### B. Unité transformée en signification psychologique

13. (Suite)  
 démarche et, finalement, le dérouter. Profondément insatisfait de lui-même, il se presse à produire en dramatisant le cours de sa démarche. Il sent que sa vie créatrice est dans l'impasse.

14. Dans sa vie de création, il abuse de sa propre détresse pour s'opprimer davantage. Il s'inflige alors un stress outrancier en usant des circonstances pour maintenir en lui un excès de tension ou d'inquiétude. Abandonné par son élan créateur, il tourne ainsi les événements contre lui, cherchant par là à s'anéantir.

15. Dans ces moments-là, il est décontenancé et désespéré par sa passivité et son désenchantement à créer. Il a perdu le sens de sa démarche en cours. Quelque chose s'est interrompu en lui. Il se sent en rupture avec sa vie créatrice.

16. Il est à ce point obnubilé par le doute, qu'il se trouve dans l'incapacité de créer. Dans sa démarche, rien ne l'enchanter désormais: il se ferme à toute inspiration et à ses propres possibilités de créer. Il n'a plus accès à sa vie intérieure, ne pouvant ni exprimer ses images ni utiliser celles-ci à des fins artistiques. Il perd toute contenance dans sa démarche de

A. Unité de signification

16. (Suite)

17. Ses rêves sont inquiétants. Dans les scénarios de ses rêves, il est mis à l'écart, abandonné ou nié par les autres. D'ailleurs, les thèmes les plus courants sont ceux de l'abandon, de l'attaque, de la destruction ou de l'écroulement.

18. De plus, il a l'impression qu'il lui faut payer de sa santé quand il est dans le chaos, puisque, en ces moments, surviennent toutes sortes de petits problèmes et de maux.

19. Dans le chaos, il se sent mal aimé par les autres, malvenu auprès d'eux et en rupture avec eux. Socialement, il ne se sent pas reconnu dans ce qu'il fait. Il a le sentiment qu'on le traite avec condescendance.

20. Dans le fond, il attend beaucoup des autres lorsqu'il est dans le chaos, sauf qu'il est incapable de les appeler vers lui.

B. Unité transformée en signification psychologique

16. (Suite)

création. Ainsi désespéré, il se sent amèrement responsable du sort qui afflige sa vie créatrice. Confronté à l'absurdité de son désarroi, il est totalement désillusionné. Sa création lui semble sans issue.

17. Dans son monde intérieur, ses rêves sont menaçants. Ils lui fournissent des images de rejet, de persécution et de destruction.

18. Dans le chaos, sa santé physique accuse un déclin. Il se trouve physiquement affecté et vulnérable.

19. Dans le chaos, il se sent en retrait du monde. Il a l'impression d'être socialement méprisé, rejeté et dénigré dans la valeur même de ses possibilités personnelles et créatrices.

20. Comme il se sait d'aucun secours pour lui-même, ses attentes à l'égard des autres deviennent outrancières et accablantes. Mais, s'étant isolé du monde extérieur, il reste incapable d'appeler les autres à son aide.

### A. Unité de signification

21. Il est comme figé, dans l'impossibilité d'exprimer aux autres ce qui lui arrive.

22. Dans ses relations, il sent un vide, une sorte de délaissement, comme un manque de soutien et d'écho. Tout devient à ce point rigide en lui et autour de lui, qu'il a le sentiment d'être privé de droits d'écoute et d'expression. Il y a même des moments où il fuit, en pensant que ça va s'arranger tout seul. Il se sent absent du monde. Par exemple, il est considérablement distrait, il oublie des choses importantes ou encore il s'endort à un moment peu opportun. Dans le chaos, il n'y a ni contact ni complicité possible.

23. Il se sent insignifiant et ce, autant pour les autres que pour lui-même.

24. Il est incapable de rejoindre ou d'atteindre vraiment les autres. Il est tellement mal en point et mal placé pour discerner les réponses que lui offre l'extérieur, qu'il est incapable de les saisir. Dans ses demandes ou dans les gestes que les autres posent envers lui, rien n'est clair.

### B. Unité transformée en signification psychologique

21. Dérouté par sa perturbation intérieure et confiné à l'espace étriqué de son désarroi, il se retrouve dans l'impossibilité d'exprimer aux autres ce qui lui arrive.

22. Ses relations lui semblent hostiles et dépourvues de sens. Il se sent délaissé et gravement négligé par les autres. Ressentant de la sorte l'impassibilité des autres à l'égard de son affliction, il tente en vain d'échapper à son tourment et de fuir. Etant frustré par son manque d'expression et de communication, il se refuse tout compromis avec le monde extérieur. Il est absent du monde étant en rupture avec les autres et avec lui-même. Il vit alors reclus, se privant de tout contact ou de toute complicité avec le monde extérieur.

23. Ayant perdu le sens de ses rapports aux autres ainsi que la valeur de sa création et de sa vie, il est désillusionné des autres et de lui-même.

24. Son action dans le monde est vouée à la confusion et à l'indifférence. Il est incapable de communication et d'épanchement avec les autres. Au reste, il demeure inapte à recevoir les réponses que lui offre le monde extérieur.

### A. Unité de signification

25. Il est trop facilement affecté par tout ce qui l'entoure, trop perméable aux autres et aux événements.

26. A l'égard des autres, il est à court d'énergie et de tolérance. Il est dérangé et profondément agacé par tout ceux qui l'entourent.

Ce sont des périodes où il connaît beaucoup de conflits avec les autres et où il se sent en réaction. Il devient très exigeant et peu compréhensif à leur égard. Il devient agressif aussi. Il est verbalement violent avec les autres. Cette violence paraît malgré lui dans les gestes qu'il pose.

27. Il se trouve brutal et prompt dans ses réactions. Cela le bouleverse à chaque fois, parce qu'il ne se reconnaît plus du tout. Il se fait alors des reproches sur sa façon d'agir. Il est mal et tout son calme intérieur se trouve chaviré.

28. Partout dans ses rapports, il y a comme un monstre qui se fabrique. Il y a comme un esprit de chaos qui jette le désordre et qui empoisonne ses relations.

### B. Unité transformée en signification psychologique

25. Dans le chaos, il devient d'une sensibilité démesurée à l'égard du monde. Il se sent victime des événements et des offenses des autres, s'abandonnant à tout cela sans chercher à se défendre.

26. Dans le chaos, sa perception du monde et de lui-même devient sombre et morose. Il démontre de l'intransigeance, de la rigidité et de l'agressivité dans ses rapports. En présence des autres, il se sent hors de lui, se sentant promptement excédé ou exaspéré par ceux qui l'entourent. Ses relations sont conflictuelles. Il résiste amèrement aux autres.

27. Voyant la tension et l'agressivité s'accroître dans ses rapports, il est profondément secoué et dérouteré par son attitude. Il ne se reconnaît plus dans les gestes qu'il pose. Excessivement déçu de ses propres actes et dégoûté de lui-même, il se désapprouve sévèrement et se nie.

28. Il se convainc du sort tragique que connaissent ses relations en grossissant de façon pernicieuse les motifs de ses conflits. Ainsi il cède au désordre destructeur ses rapports au monde extérieur.

A. Unité de signification

29. Ses rapports conjugaux sont tout à fait compromis. L'échange ne se rend pas. Tout dans leurs rapports est posé comme en surenchère. L'autre et lui sont complètement obnubilés par le conflit.

30. Cela l'empêche de s'ouvrir à l'autre. Il n'arrive même pas à faire comprendre à l'autre ses besoins. De plus, il se refuse à lui quémander ses égards. Leurs appels comme leurs gestes sont toujours détournés. Il se sent infiniment loin de l'autre, opprimé ou comme oblitéré par l'autre et réduit à la solitude et à l'amertume.

B. Unité transformée en signification psychologique

29. Dans ses rapports conjugaux, il est obnubilé par le conflit. Une surenchère de tension et d'incompréhension vient aggraver la qualité de sa relation avec l'autre.

30. Toute communication dans sa relation avec l'autre est rompue. Ses demandes et ses égards lui semblent ignorés, voire dédaignés de l'autre. Au reste, il se sent repoussé froidement. Devant une telle impassibilité, il renonce à épancher son tourment, préférant se replier sur son dégoût de vivre et se réduire à la solitude néfaste de son amertume.

Description spécifique de la structure typique  
de l'expérience du chaos

Quand Vincent est dans le chaos, il fait l'expérience de se fermer au monde extérieur, à ses capacités créatrices et à lui-même. (12,16,19,22,26)

Il se sent en retrait du monde, absent de celui-ci et ignoré par les autres. Il a l'impression d'être méprisé socialement et d'être, aux yeux des autres, dénigré dans la valeur même de ses qualités personnelles et professionnelles. Il se sent exclu du monde par l'impassibilité que témoigne son entourage à l'égard de son affliction. Dès lors, il tente en vain d'échapper à son tourment en fuyant ou en s'isolant. (12,19,20,22)

Dans sa démarche créatrice, rien ne l'enchanté plus: il se ferme à toute inspiration et à ses propres possibilités de créer. Quelque chose en lui s'est interrompu. Il n'a plus accès à sa vie créatrice, ne pouvant ni exprimer ses images intérieures ni utiliser celles-ci à des fins de travail artistique. Il se sent en rupture avec sa vie créatrice et néglige tout ce qui serait salubre à sa détresse. (10,15,16,17)

Dans le chaos, sa perception du monde et de lui-même devient sombre et morose. Dans ses rapports paraît une certaine hostilité; il devient intransigeant, rigide et promptement agressif envers ceux qui l'entourent. (22,26) Une surenchère de tension et

d'incompréhension l'empêche de s'ouvrir aux autres aggravant ainsi la qualité de ses relations. (29) Coincé jusqu'au tréfonds de lui-même, il vit alors reclus, se privant de tout contact, de tout compromis ou de toute complicité avec le monde extérieur. Il se trouve en rupture avec le monde et lui-même. (12,22) Il résiste amèrement à la présence des autres puisque, dérouté par sa perturbation intérieure et confiné de la sorte à l'espace étouffant de son désarroi, il est condamné à l'impossibilité de communiquer aux autres ce qui lui arrive ou d'épancher auprès d'eux son tourment. (20,21,26) Au reste, il demeure réfractaire à toute réponse provenant de l'extérieur. (24) Ainsi éprouvé par son désarroi, il se replie sur son dégoût de vivre. (30)

Quand Vincent est dans le chaos, il fait l'expérience de sa vulnérabilité en regard du monde extérieur, de ses capacités créatrices et de lui-même. (9,13,24)

Son action dans le monde est vouée à la confusion et à l'indifférence. Se sentant intérieurement vide et démuné, en proie au doute intense et à la remise en question, il est désemparé et sans aucune ressource pour lui-même. (8,9,12,24) Il se trouve dans l'impossibilité d'entrer en contact avec le monde extérieur et d'entamer par là une action qui lui serait salutaire. Ainsi réduit à son sort, il demeure incapable d'expression, de communication et d'épanchement avec les autres. (20,24) Au creux de son impasse intérieure, il se sent privé de toute volonté d'agir et de toute

capacité de décider en regard de sa vie sociale, sentimentale et créatrice. (8,9)

Dans sa démarche de création, il est à ce point obnubilé par le doute qu'il perd totalement confiance en ses capacités créatrices ainsi qu'en la conduite de ses projets. Il se retrouve dans l'incapacité de créer. (13,16)

Sa santé montre des signes de faiblesse: il se sent physiquement abattu et vulnérable. (18) Moralement accablé par le poids de son tourment, il est porté à la morosité et au découragement. (2) Il subit les événements néfastes et les offenses d'autrui sans chercher à se défendre, s'abandonnant passivement à l'assujettissement de son grand dénuement moral. (8,25)

Quand Vincent est dans le chaos, il fait l'expérience de l'annihilation du monde extérieur, de ses capacités créatrices et de lui-même. (4,7 11,12,14,27,28)

Par rapport à sa vie sociale, sentimentale et créatrice, il devient négatif et pessimiste, se dénigrant lui-même et dépréciant tout ce qu'il entreprend. Dès lors, il se sent en constat d'échec. (4,7,11) Etant devenu à ce point réfractaire au monde extérieur et à lui-même, il se convainc du dénouement tragique que connaissent ses relations en grossissant de façon pernicieuse les motifs de ses conflits. De plus, il entretient une surenchère de tension et



d'incompréhension qui fait accroc à la qualité de ses relations. Ainsi il cède au désordre destructeur ses rapports au monde extérieur. (7,26,28,29)

Dans sa vie de création, il abuse de sa propre détresse pour s'opprimer davantage. Profondément insatisfait de lui-même, il se presse à produire en dramatisant le cours de sa démarche. Sa vie intérieure est imprégnée d'images destructrices. Délaisse par son élan créateur, il tourne alors les événements contre lui, cherchant par là à s'anéantir. (11,13,14,17) Enclin de la sorte à mépriser tout ce qu'il perçoit du monde extérieur et de lui-même, la moindre situation lui sert de prétexte pour décrier sa conduite et ses capacités et accentuer ainsi son désarroi. Excessivement déçu de ses agissements et dégoûté de lui-même, il se désapprouve sévèrement, se nie et, finalement, se réduit à la solitude néfaste de son amertume. (3,5,12,25,27,30)

Quand Vincent est dans le chaos, il fait l'expérience de s'aliéner au monde extérieur, à ses capacités créatrices et à lui-même. (1,3,16,22,23,27)

Sa vie sociale, sentimentale et créatrice se trouve entièrement bouleversée par une remise en cause incessante et tourmentée par le doute. Il est subjugué par ce qui lui arrive, frustré et dérouté par l'épreuve d'une telle détresse intérieure. (1,3,6)

Ses relations lui semblent dépourvues de sens. Se heurtant à l'insignifiance de ses rapports aux autres ainsi qu'à la dévalorisation de sa création et de sa vie, il est profondément désillusionné du monde extérieur et de lui-même. (13,22,23,29)

Ainsi obnubilé par son désordre intérieur, il voit toutes ses possibilités créatrices se désincarner. Il se bute amèrement à l'absurdité de son impasse: sa création lui paraît sans issue. Dans sa démarche, rien ne l'enchanté plus: il a perdu le sens de son élan créateur. Quelque chose s'est fatalement interrompu en lui. (3,13,15,16)

Voyant ses rapports au monde, à sa vie créatrice et à lui-même se détériorer, il est déconcerté et gravement secoué par ce qu'il éprouve. Il ne se reconnaît plus dans ses agissements. Il se sent étranger à lui-même, étant devenu, à son propre égard, d'aucune ressource. (3,9,21,27)

## Résultats

### Description générale de la structure typique de l'expérience du chaos

La structure typique de l'expérience du chaos renvoie à l'essence du phénomène étudié. Dans cette perspective, elle est un mode formulé de rapport et de signification qui, ici, s'articule suivant le monde extérieur, la vie créatrice et intime de la personne qui connaît l'expérience du chaos dans le cadre du vécu de la création artistique.

La structure typique qui s'est dégagée de l'analyse des données de chacun des co-chercheurs se révèle la même pour chacun d'eux, comportant quatre moments homologues: l'expérience du chaos, connue dans le cadre du vécu de la création artistique, signifie faire l'expérience 1) de se fermer, 2) de se rendre vulnérable, 3) de s'annihiler et 4) de s'aliéner au monde extérieur, à sa vie créatrice et à soi-même. Voici comment ces quatre moments s'inscrivent au sein de la structure typique de l'expérience du chaos.

1. Faire l'expérience de se fermer au monde extérieur, à sa vie créatrice et à soi-même:

La personne (l'artiste) est obnubilée par le doute désintéressé et les incessantes remises en question. Le désordre et l'ambiguïté qui se sont emparés d'elle assombrissent ses

perceptions en regard du monde extérieur, de ses capacités créatrices et d'elle-même. Elle se trouve dans un état de grande sensibilité émotive, en proie au tourment, à la culpabilité, à l'anxiété, et même à l'angoisse.

Son rapport au monde est confus et hostile. Elle devient méfiante et réfractaire aux autres. La communication avec autrui est désormais rompue. L'impassibilité dans laquelle elle s'enlise vient alors approfondir l'abîme qui s'est creusé entre les autres et elle. Sa détresse l'incite à renoncer à toute expression du monde et d'elle-même. Ainsi elle se prive d'atteindre l'espace de sa vie intérieure ou créatrice et, simultanément, de s'ouvrir au monde. Son univers est clos. Dans sa vie toute entière, elle se trouve en rupture. Elle s'oppose à tout ce qui s'offre à elle, se retirant du monde pour s'isoler dans l'espace étriqué de son désarroi.

2. Faire l'expérience de se rendre vulnérable au monde extérieur, à sa vie créatrice et à soi-même:

En présence d'une telle ambiguïté intérieure, elle devient perplexe et désemparée. Elle est sans ressource pour établir des rapports signifiants avec autrui. Dans ses entreprises artistiques ou personnelles, elle se sent dénuée de tout espoir et de toute initiative. Sa volonté défaille. Elle met en doute ses capacités de créer et perd confiance en la valeur de son

être. Elle est frustrée par son impossibilité de créer. Sa santé physique et morale montre des signes de déclin: lassitude, perte d'énergie et de ressort moral, maux ou tensions de toutes sortes. Elle sent que ses potentialités l'abandonnent et se heurte, d'ores et déjà, à l'incapacité de s'exprimer, de communiquer ou de s'épancher avec autrui. Devant le fait de l'irrévocabilité de sa propre condition d'existence, elle est réduite à la vulnérabilité de ne pouvoir agir ni dans le monde ni pour elle-même. Passivement, elle s'assujettit au sort de son grand dénuement moral.

3. Faire l'expérience de s'annihiler au monde extérieur, à sa vie créatrice et à soi-même:

Elle connaît la désintégration de son assurance dans toutes les sphères de sa vie. Portée à déprécier la valeur et la qualité de sa vie sociale, sentimentale et créatrice au profit d'une perception négative et pessimiste du monde et d'elle-même, elle méprise le monde extérieur et se dénigre avec lui. L'hostilité de ses rapports engendre chez elle de l'intransigeance ou de l'agressivité. Elle se convainc de l'inauthenticité de ses relations. Son univers tout entier lui semble voué à la destruction. Sa vie intérieure est habitée par de ténébreuses pensées ou par des images désastreuses. En regard des événements, elle amplifie et dramatise de façon pernicieuse les faits en vue d'affadir ainsi toute l'ampleur de sa vie. Tout

devient alors prétexte pour désavouer l'action qu'elle mène dans le monde, et pour accentuer de la sorte son désarroi. Dans sa vie quotidienne, elle se traite âprement, négligeant de s'offrir ce qui pourrait être salutaire à ses rapports avec autrui, à sa création et à elle-même. Elle se désapprouve sévèrement dans toutes ses entreprises et se nie jusqu'au tréfonds de ses convictions. Par cette cruelle attitude, ultime échappatoire à l'insupportable tourment qui l'accable, elle cherche à s'anéantir dans tout son être. Finalement coincée dans l'impasse de la solitude néfaste à laquelle elle s'est volontairement et impitoyablement destinée, elle se sent annihilée par sa propre détresse.

4. Faire l'expérience de s'aliéner au monde extérieur, à sa vie créatrice et à soi-même:

Sa vie sociale, sentimentale et créatrice se trouve entièrement bouleversée. L'univers dans lequel elle se meut lui paraît compliqué, indécis et insignifiant. Elle est persuadée d'avoir à jamais perdu le sens de ses relations, de sa création et de sa destinée. Tout ce qui l'entoure et qui l'inspire en sa demeure intérieure perd lamentablement son attrait, sa valeur et sa signification pour elle. Elle est subjuguée par ce qui lui arrive, ne se reconnaissant pas dans l'action qu'elle pose dans le monde. Elle ne se comprend plus. Profondément contrariée, elle cesse de croire en son élan créateur et se bute sèchement à

l'absurdité de son impasse. Ses possibilités créatrices se désincarnent: sa création lui semble sans issue. Désillusionnée d'autrui, désabusée de ses obligations artistiques ou personnelles et amèrement esseulée, rien ne l'enchanté plus désormais. Dans la fadeur de son désarroi, elle se sent en déroute du monde extérieur et devient étrangère à elle-même. Le sens et l'authenticité de sa vie sociale, sentimentale et créatrice se sont, à ses yeux, stupidement égarés.

CHAPITRE III

COMPREHENSION THEORIQUE

DE L'ART



L'art pose la double difficulté de se définir comme un domaine spécifique et de se présenter sous un ensemble théorique harmonisant les différentes conceptions. Ainsi, aux fins de ma recherche, il s'est avéré nécessaire d'insister sur les éléments conceptuels qui, en matière d'art, me sont apparus éclairants pour une meilleure compréhension de l'objet de ma recherche.

Par ailleurs, quels sont ces éléments conceptuels sur l'art et comment les exposer sans se perdre dans le dédale des diverses compréhensions ou des multiples nuances du langage théorique? Autant de questions qui m'ont conduite à choisir certains auteurs dont les propos ont pu affiner ma compréhension de l'art et apporter une réponse précise à l'objet de ma recherche. De plus, comme il ne convenait pas de brosser, à l'instar d'une historienne de l'art, un tableau représentatif des influences ayant marqué par exemple, les grandes époques de l'humanité, ni d'ébaucher une analyse des rapports entre l'objet connu de l'oeuvre, ses formes et son contenu, il devenait nécessaire de formuler ici le type de compréhension de l'art auquel je me rallie.

C'est auprès d'une compréhension de l'art qui se tient à proximité du vécu des individus et des collectivités, et qui tente d'apporter un sens au problème de la condition humaine, que j'ai trouvé par affinité mes ressources. Autrement dit, j'ai choisi de présenter dans cette recherche les éléments propres à

une compréhension de l'art qui se tissent étroitement à ceux de la vie, dans lesquels s'inscrit l'expérience des rapports humains multiples issus de l'entrecroisement des univers objectif et subjectif de la réalité. C'est en ce sens que la compréhension de l'art dont il est question comporte une réponse au problème de l'existence humaine, puisque ses éléments de compréhension reposent sur une transformation des consciences individuelle et collective.

Les éléments conceptuels qui servent d'axe principal à cette compréhension de l'art s'apparentent aux conceptions des phénoménologues, tels Merleau-Ponty et Heidegger. Voilà pourquoi, au début de ce chapitre, il sera rapporté l'essentiel de leur conception respective sur l'art; ces conceptions seront ensuite étoffées par les propos de quelques auteurs: Maritain, Duvignaud, Francastel et Grossman. La façon d'introduire ces derniers dans le texte ira dans le sens d'une contribution à la compréhension de l'art, considérant que la richesse et la pertinence de leurs écrits tiennent au fait qu'ils ressortissent de domaines différents: philosophie, histoire de l'art et psychologie.

#### Chez Merleau-Ponty

C'est principalement à travers la description des notions

de "perception" et de "perception authentique" qu'il est possible de retracer comment Merleau-Ponty conçoit l'art. A ses yeux, l'art est une perception de la réalité originaire et il est également porteur d'un sens métaphysique.

La perception se comprend par une sorte de synthèse de l'ensemble des sensations qui donne l'être au monde, à la manière d'un tout sensible et conscient, soit d'une structure. Cependant, Merleau-Ponty précise que la perception est donnée à l'être par son corps qu'il nomme "le sensible exemplaire". "Chaque «sens» est un «monde», i.e. absolument incommunicable pour les autres sens, et pourtant construisant un quelque chose qui, par sa structure, est d'emblée ouvert sur le monde des autres sens, et fait avec eux un seul Etre." (1)

Le corps se présente simultanément comme une ouverture au monde et comme une saisie du monde sur l'être.

Ce monde qui avait l'air d'être sans moi, de m'envelopper et de me dépasser, c'est moi qui le fais être. Je suis donc une conscience, une présence immédiate au monde, et il n'est rien qui puisse prétendre à être sans être pris de quelque façon dans le tissu de mon expérience. (2)

Comme le corps se trouve être une présence au monde, il impose par le fait même la découverte d'autrui. Mais comment autrui et moi-même pouvons-nous accéder tous les deux à un monde

commun tout en étant par ailleurs repliés dans nos mondes intérieurs? C'est par la notion "d'entrelac" qui correspond au "passage d'autrui en moi et de moi en autrui" (3), qu'est rendu intelligible le phénomène de la perception me donnant simultanément à percevoir le monde, autrui et moi-même. Ainsi, le monde, l'autre et moi-même, nous participons à ce même intermonde qu'est cette présence intime qui nous unit et du même coup nous sépare. C'est précisément dans ces termes qu'est évoquée toute la portée transcendante de l'intermonde: " nous appartenons au même système de l'être pour soi et de l'être pour autrui, nous sommes des moments de la même syntaxe, nous comptons au même monde, nous relevons du même Etre " (4). Une partie de mon être et une part invisible du corps de l'autre communient alors dans un lieu commun régi par la généralité, par la participation à l'Etre. Cette participation à l'Etre s'exprime simultanément comme une façon d'être unique au monde et de se dépasser, c'est-à-dire de "devenir" sans pour autant cesser d'être le même être.

A travers une telle vision transcendante du monde, d'autrui et de moi-même, qu'en est-il de la perception authentique? C'est dans cette "forme universelle" d'accès au monde qu'elle se réalise. Jumelant l'intelligence et la sensibilité, la perception authentique se présente comme un acte total, par lequel le monde se laisse saisir comme un monde primordial en train de se donner spontanément un ordre. En se référant à

l'oeuvre de Cézanne, Merleau-Ponty l'illustre ainsi :

[Cézanne] veut peindre la matière en train de se donner forme, l'ordre naissant par une organisation spontanée. Il ne met pas la coupure entre « les sens » et l'« intelligence » mais entre l'ordre spontané des choses perçues et l'ordre humain des idées et des sciences. (5)

La perception authentique se donne d'emblée comme un "tout indivisible". Cézanne, en se plaçant dans l'expérience perceptive primordiale, recherche "la réalité sans quitter la sensation, sans prendre d'autre guide que la nature dans l'impression immédiate". (6)

La perception authentique se distingue toutefois de l'expérience perceptive quotidienne, en ce qu'elle se situe en dehors d'un système de préoccupation qui se veut utilitaire.

A la lumière de la notion de perception authentique, la tâche première de l'art serait-elle la "concrétion originale" de la réalité? L'art s'applique à "laisser être" l'individualité immédiate et concrète dans un rapport au monde.

Pour que le "laisser-être" de la concrétion originale s'accomplisse, l'art intègre dans l'oeuvre la perception de la réalité primordiale sans pour autant se détacher de l'intention

d'agir qui se lie à la perception.

L'expression esthétique confère à ce qu'elle exprime l'existence en soi, l'installe dans la nature comme une chose perçue accessible à tous, ou inversement arrache les signes eux-mêmes - la personne du comédien, les couleurs et la toile du peintre - à leur existence empirique et les ravit dans un autre monde. (7)

Or, dans le rapport de l'oeuvre et de l'art, il ne faut pas omettre le rôle essentiel que tient l'artiste. C'est par son corps comme sensible exemplaire que l'artiste est un médium.

Le sensible est précisément ce médium où il peut y avoir l'être sans qu'il ait à être posé; l'apparence sensible du sensible, la persuasion silencieuse du sensible est le seul moyen pour l'Etre de se manifester sans devenir positivité, sans cesser d'être ambigu et transcendant. (8)

C'est en puisant à même la réalité primordiale et en l'exprimant comme nul autre ne l'a fait auparavant que l'artiste nous laisse le soin de percevoir à travers son oeuvre notre façon d'être au monde. "L'artiste est celui qui fixe et rend accessible aux plus «humains» des hommes le spectacle dont ils font partie sans le voir." (9) Aussi l'artiste s'efforce-t-il de nous faire voir autrement la réalité qui nous habite et qui déborde de nos gestes quotidiens. " Le peintre reprend et convertit justement en objet visible ce qui sans lui reste enfermé dans la vie séparée

de chaque conscience: la vibration des apparences qui est le berceau des choses." (10)

L'artiste qui perçoit les choses du réel et qui les laisse se prolonger en lui en y prêtant tout son corps sensible touche par elles le tissu même de la "chair" qui renvoie, dans le langage de Merleau-Ponty, à la dimension transcendante de l'intermonde: "mon corps est fait de la même chair que le monde (c'est un perçu), et que de plus cette chair de mon corps est participée par le monde, il la reflète, il empiète sur elle et elle empiète sur lui" (11). A ce propos, Cézanne ne disait-il pas que "[l]e paysage (...) se pense en moi et je suis sa conscience" (12)?

Dès lors, l'art se propose-t-il d'autres buts que ceux d'être utilitaires et se défend-t-il d'être une imitation du réel? L'art est l'expression du réel authentique et, dans ce sens, il n'aura jamais fini de nous définir comme "être relevant de l'Être". "En présence d'un roman, d'un poème, d'une peinture, d'un film valables, nous savons qu'il y a eu contact avec quelque chose, quelque chose est acquis pour les hommes et l'oeuvre commence d'émettre un message ininterrompu..." (13)

C'est pour cette raison que l'art se perpétue dans le temps et qu'il s'exprime sous diverses formes et différents styles. Ce qui importe n'est certes pas ce qui paraît déjà dans l'oeuvre,

mais plutôt ce qui reste à dire. "Le sens de ce que va dire l'artiste n'est nulle part, ni dans les choses, qui ne sont pas encore sens, ni en lui-même, dans sa vie informulée" (14), puisque l'art ne peut contenir dans une seule expression la réalité toute entière. Comme expression authentique, l'art transmet au monde, à autrui et à moi-même le message de notre participation au réel inépuisable, rappelant de la sorte à nos consciences séparées notre commune appartenance.

### Chez Heidegger

Retracer la conception de l'art dans l'oeuvre de Heidegger est une tâche tout aussi ardue que la précédente en regard de la pensée de Merleau-Ponty. Comme chacun sait, les écrits de Heidegger sont prolixes. Ils se caractérisent surtout par un langage dense et souvent obscur, ne serait-ce que par le nombre de questions soulevées et laissées en suspens, ou encore par l'envergure que prennent les développements conceptuels. C'est pourquoi il m'apparaît juste, suivant mon intention de rendre l'essentiel des éléments conceptuels de l'art chez Heidegger, de me limiter à l'essai heideggerien portant sur "L'origine de l'oeuvre d'art" (15).

La question de l'art étant probablement trop complexe pour



s'y attaquer d'emblée, l'auteur a sans doute préféré se laisser guider par elle à travers un long questionnement sur l'art. Mais quelles sont les questions qu'on y retrouve? Heidegger pose la question de l'origine de l'oeuvre d'art, qui devient rapidement celle de l'essence de l'art, à laquelle il est impossible de réfléchir sans saisir l'art autrement qu'à partir de l'oeuvre, c'est-à-dire comme "chose" et comme "être-chose". En rapport avec l'oeuvre d'art, le questionnement se poursuit ainsi: qu'est-ce qu'un monde? qu'est-ce que la terre? qu'est-ce que la vérité? Enfin, pour Heidegger, l'oeuvre d'art est la mise en oeuvre de la vérité et celle-ci s'institue dans l'oeuvre comme un combat mené entre le monde et la terre, si bien que l'art devient: "un mode insigne d'accession de la vérité à l'être, c'est-à-dire à l'Histoire" (16). Il demeure que Heidegger, dans son essai, pose cet ensemble de questions en termes ontologiques, c'est-à-dire en concentrant sa réflexion sur le dévoilement de l'être.

Comment se déploie le questionnement sur l'origine de l'art? "La question de l'origine de l'oeuvre d'art pose celle de sa provenance essentielle." (17) En ce sens, l'origine de l'oeuvre comme celle de l'artiste sont réciproques. "L'origine de l'oeuvre d'art, c'est l'artiste. L'origine de l'artiste, c'est l'oeuvre d'art. Aucun des deux n'est sans l'autre. Néanmoins, aucun des deux ne porte l'autre séparément." (18) C'est alors que Heidegger s'engage dans la quête de l'essence de

l'art à partir de l'oeuvre et, principalement, en explorant le côté chose de l'oeuvre. " L'oeuvre communique publiquement autre chose, elle nous révèle autre chose; elle est allégorie. Autre chose encore est réuni, dans l'oeuvre d'art, à la chose faite (...) L'oeuvre est symbole." (19) Sans que cela porte préjudice à l'art, c'est, bien au contraire, en considérant le côté chose de l'oeuvre, c'est-à-dire ce qui constitue le propre de l'oeuvre, qu'il devient possible de "saisir la réalité immédiate et entière de l'oeuvre d'art" (20).

De plus, c'est par le côté chose de la chose qu'est ici l'oeuvre d'art, par l'être-chose qui la constitue, que l'oeuvre prend forme et s'érige; l'être-chose de l'oeuvre est sa matière. C'est en interrogeant de la sorte le côté chose de la chose que Heidegger se met en voie de questionner ce qui est oeuvre dans l'oeuvre et de trouver ainsi le lieu où repose l'être essentiel de la chose, l'être essentiel de l'oeuvre. "Quand l'oeuvre d'art en elle-même se dresse, alors s'ouvre un Monde, dont elle maintient à demeure le règne. Etre-oeuvre signifie donc: installer un monde. " (21)

La question reste à poser: qu'est-ce qu'un monde? "Un monde est le toujours inobjectif sous la loi duquel nous nous tenons, aussi longtemps que les voies de la naissance et de la mort, de la grâce et de la malédiction nous maintiennent en l'éclaircie de l'être." (22)

Ainsi, tant qu'un monde s'ordonne en monde, ce qui est oeuvre dans l'oeuvre demeure. Mais, où le monde s'ordonne-t-il? "Là où se décident les options essentielles de notre Histoire" (23), donnant "à l'être humain la figure de sa destinée" (24).

En installant un monde, l'oeuvre participe à son ouverture à travers laquelle les choses du monde s'animent et s'ordonnent.

En étant oeuvre, l'oeuvre établit l'espace de cette ampleur. Etablir l'espace signifie ici: libérer la plénitude de l'ouvert en son espace, et arranger cette plénitude dans l'ensemble de ses traits (...)  
L'oeuvre en tant qu'oeuvre érige un monde.  
L'oeuvre maintient ouvert l'ouvert du monde. (25)

Pourtant n'est-il pas dit que l'être-chose de l'oeuvre est sa matière! Alors, comment l'oeuvre peut-elle s'installer un monde autrement que dans celle-là? Cette matière est le lieu natal où l'humain séjourne: c'est la terre. "La Terre, c'est le sein dans lequel l'épanouissement reprend, en tant que tel, tout ce qui s'épanouit. En tout ce qui s'épanouit, la Terre est présente en tant que ce qui héberge." (26)

La terre est donc le lieu où repose en permanence un monde; elle "est l'affux infatigué et inlassable de ce qui est là pour rien. Sur la terre et en elle, l'homme historial fonde son séjour dans le monde" (27).

Les traits essentiels de ce qui est oeuvre dans l'oeuvre se dessinent alors par la mise en place d'un monde et par le "faire-venir la terre" qui veut dire: "la faire venir dans l'ouvert en tant que ce qui se renferme en soi" (28), précisant que: "ce faire-venir la terre, c'est l'oeuvre qui l'accomplit en s'y installant en retour" (29).

Quoique le monde et la terre soient différents par essence, il demeure cependant qu'ils sont inséparables l'un de l'autre. Le paradoxe réside donc dans ce juste fait: c'est dans l'opposition intime de leur communion que le monde et la terre se combattent.

La terre ne peut renoncer à l'ouvert du monde si elle doit apparaître elle-même, comme terre, dans le libre afflux de son retrait en soi-même. Le monde, à son tour, ne peut se détacher de la terre s'il lui faut - en tant qu'ordonnante amplitude et trajectoire de toute destinée essentielle - se fonder sur quelque chose d'arrêté. (30)

En érigeant un monde, l'oeuvre d'art fait paraître dans l'ouverture du monde, l'énigme que la terre garde en secret. C'est dans cette mesure que ce qui est oeuvre dans l'oeuvre tire son essence dans le caractère même du combat entre le monde et la terre.

L'être-oeuvre de l'oeuvre réside dans l'effectivité du combat entre monde et terre. Le combat parvient à son apogée dans la simplicité de l'intime; voilà pourquoi l'unité de l'oeuvre advient dans l'effectivité du combat. L'effectivité du combat, c'est le rassemblement du mouvement de l'oeuvre qui se dépasse constamment lui-même. C'est pourquoi le calme de l'oeuvre reposant en elle-même a son essence dans l'intimité du combat. (31)

Dans ce déploiement du questionnement portant sur l'origine de l'art, qu'advient-il de la vérité? "La vérité, c'est l'être à découvert de l'étant comme tel. La vérité est la vérité de l'être." (32) Voilà pourquoi il n'est pas étonnant que la vérité prenne place dans l'oeuvre, c'est-à-dire dans ce que l'oeuvre est oeuvre, puisque: "dans l'oeuvre d'art, la vérité de l'étant s'est mise en oeuvre. L'art est la mise en oeuvre de la vérité" (33).

Mais comment cette mise en oeuvre peut-elle survenir? Elle survient ainsi: "installant un monde et faisant venir la terre, l'oeuvre est la bataille où est conquise la venue au jour de l'étant dans sa totalité, c'est-à-dire la vérité" (34).

Ainsi l'essence de la vérité se présente-t-elle à la manière d'une naissance qui a lieu dans l'ouverture qu'ont laissée le monde et la terre en se livrant combat. C'est pourquoi dans l'essence même de la vérité résident simultanément une réserve et une éclaircie. "Tout étant qui vient à notre rencontre et nous accompagne maintient cette opposition insolite

de la présence, en se retenant toujours à la fois en une réserve. L'éclaircie où l'étant vient se tenir est en elle-même à la fois réserve." (35) Ces traits de dissimulation et de dévoilement transparaissent nécessairement dans la totalité de l'étant que révèle l'oeuvre.

A travers cette dense réflexion, qu'en est-il de l'histoire, c'est-à-dire sous quel rapport l'histoire et l'art sont-ils liés?

L'histoire ici signifie: "l'éveil d'un peuple à ce qu'il lui est donné d'accomplir, comme insertion de ce peuple dans son propre héritage" (36). L'art, comme on l'a vu précédemment, consiste en la mise en oeuvre de la vérité. Or, considérant ces deux assertions, il survient à chaque fois qu'une oeuvre s'impose: "un choc: l'Histoire commence ou reprend à nouveau" (37). Voilà le point d'ancrage où l'histoire et l'art se fixent.

Enfin, c'est en ce point que la vérité instituée dans l'oeuvre dérange et que s'engager à "suivre ce dérangement signifie alors: transformer nos rapports ordinaires au monde et à la terre, contenir notre faire et notre évaluer, notre connaître et notre observer courants en une retenue qui nous permette de séjourner dans la vérité advenant en l'oeuvre" (38).

Une compréhension de l'art qui embrasse la complexité de la

vie humaine et de sa destinée est le fil conducteur qui m'a guidée jusqu'à maintenant. Avant d'amorcer de nouveaux développements conceptuels, il me semble plus convenable de résumer les deux exposés en se reportant strictement aux éléments essentiels de la réflexion.

Chez Merleau-Ponty, l'art s'exprime à travers l'expérience perceptive authentique. Cette perception de la réalité originaire est rendue possible par le jeu de la sensibilité unique que possède le corps. Celui-ci, comme ouverture au monde, donne accès à l'intermonde. C'est là que la portée transcendante de l'art tient sa source. L'action de l'artiste est primordiale. L'artiste est celui qui dévoile au monde ses fondements et qui rend solidaire l'unicité de nos consciences, en donnant ainsi à son oeuvre la valeur d'un serment.

Chez Heidegger, l'art est saisissable dans l'oeuvre comme un mélange insolite de la matière et du monde. Afin de faire valoir leur spécificité respective, la matière et le monde se livrent bataille. Sous l'action de leur lutte, l'ouverture se pratique laissant surgir la vérité, soit l'essence de l'être. Ainsi donc, ce qui est être dans l'être lorsqu'appliqué à l'oeuvre d'art devient ce qui est oeuvre dans l'oeuvre. Sous les traits de la réserve et de l'éclaircie véridiques, l'oeuvre choque et il s'effectue alors une transformation dans l'histoire.

Comme il s'agit maintenant d'élargir les visions conceptuelles des phénoménologues, il reste à présenter en quels termes les quelques auteurs retenus à cette fin abordent la compréhension de l'art dont il est question.

### Chez quelques auteurs

A l'instar des expressions telles que "perception authentique" et "vérité de l'être", c'est en terme de perfection que Maritain préfère aborder la valeur de l'art. "L'art réside dans l'âme, c'est une certaine perfection de l'âme (...) une qualité intérieure ou une disposition stable et profondément enracinée qui élève le sujet et ses puissances naturelles à un plus haut degré de formation et d'énergie vitales" (39).

Quand cette qualité qu'est l'art s'est formée en nous-même, elle "devient notre bien le plus cher, notre force la plus inflexible, parce que c'est un ennoblissement dans le royaume même de la nature humaine et de la dignité humaine" (40).

Suivant Maritain, cette qualité intérieure est régie par un processus de libération. "[L]e processus en question est essentiellement un processus de libération ou d'affranchissement; il s'agit de libérer cet élan intrinsèque qui ne fait qu'un avec la nature de l'art, et qui lui demande de transformer les choses



dont il fait usage." (41) C'est pourquoi en transformant les apparences de la nature, l'art s'ouvre sur les profondeurs d'une réalité qui est celle "apparentée à nos rêves, à nos colères, à notre angoisse ou à notre mélancolie" (42). En touchant de la sorte cette réalité abyssale, l'art parle à travers l'oeuvre. Toutefois, les termes de son discours dépendent d'une autre raison que celle de la logique; c'est à la raison intuitive qu'ils appartiennent. En élaborant sur ce point, Maritain ajoute:

Le contenu de l'intuition poétique est à la fois la réalité des choses du monde et la subjectivité du poète, toutes deux obscurément transmises par une émotion intentionnelle ou spiritualisée. L'âme est connue dans l'expérience du monde et le monde est connu dans l'expérience de l'âme, d'une connaissance qui ne se connaît pas elle-même. Une telle connaissance en effet connaît non pour connaître, mais pour produire. C'est vers la création qu'elle tend. (43)

Ainsi Maritain fait-il valoir la noble tâche de l'intuition au sein de l'art. D'ailleurs sous de tels propos, il est facile de comprendre en quoi l'art est pratique. Se situant au-delà d'un amoncellement de connaissances intellectuelle et technique, l'art procède d'un mouvement de transformation et de libération. C'est pourquoi, aux yeux de Maritain, l'art ne peut pas se concevoir en dehors de l'action, c'est-à-dire de la création.

En vertu de la notion d'intuition qu'apporte ici, Maritain,

il n'est pas impensable que l'art puisse être abordé comme une forme d'expression de forces intuitives. Ce qui affirme l'art comme problématique de l'imaginaire. Or, c'est précisément ce sur quoi Duvignaud s'appuie pour élaborer sa compréhension de l'art.

Duvignaud dont la formation dérive du courant sociologique de l'histoire de l'art, conçoit l'imaginaire comme voie d'accès et d'appropriation de l'expérience humaine dans toute son immensité. "L'imaginaire est une conduite existentielle qui, par des symboles et des signes, tente de s'approprier l'expérience la plus vaste que l'homme puisse éprouver et, par conséquent, au-delà des émotions présentes, elle évoque des émotions à venir." (44) A l'appui, Maritain ne disait-il pas; "la nature est d'autant plus belle qu'elle est plus chargée d'émotion" (45)!

Or, pour Duvignaud, l'art s'insère dans une expérience plus large que celle que contient le quotidien; il est contenu dans l'expérience imaginaire. C'est au coeur même de cette expérience que "se joue en fin de compte ce pari qu'est une oeuvre d'art authentique" (46). Chez Duvignaud, que faut-il entendre par oeuvre d'art? En fait, il la définit comme suit: "un tissu de signifiants ordonnés, une provocation à trouver des signifiés avec lesquels nous construisons une signification. Rien d'autre qu'une signification permanente, jamais achevée" (47). C'est pourquoi, selon Duvignaud, l'artiste qui crée une oeuvre

"paraît y inclure une communauté invisible, un fantôme de société où se cristallise cette substance sociale, ce mana qui compose la trame de notre existence à venir" (48).

Comme Merleau-Ponty et Heidegger, Duvignaud évoque le rôle d'harmonisation de l'oeuvre au sein de la communauté par les termes de participation et de communication. "L'oeuvre d'art recompose derrière moi une unanimité qui ressoude les parcelles d'une humanité divisée (...) dans une participation et une communication réalisable où notre liberté trouve sa place." (49) Demeurant sous le rapport étroit de l'oeuvre et de la communauté, Duvignaud ajoute: "tout se passe comme si (...) l'oeuvre (...) nous présentait l'ébauche d'un concept qui nous apprendrait tout sur notre existence dans le monde" (50).

Sur ce point, Francastel, qui est aussi un historien de l'art, vient appuyer comme suit l'assertion de Duvignaud:

On a pu dire justement que toutes les oeuvres d'art, tous les objets de civilisation de l'histoire, constituaient les archives du discours ou de l'action humaine. Il va de soi que, comme telle, elle est déterminée par un système d'idées et de langage localisé dans l'espace et dans le temps et que ce système ne constitue pas une construction gratuite, qu'il correspond à un certain type de civilisation, c'est-à-dire à une façon d'aborder et de résoudre les problèmes de la condition humaine. (51)

Il ne fait pas de doute que la façon dont Duvignaud aborde

l'art renvoie à la base même de l'expérience humaine, à partir de laquelle l'oeuvre d'art apparaît non seulement comme mode de communication de significations profondes, mais également comme mode de participation à celles-là. C'est précisément en cela que consiste pour Duvignaud le rôle de l'artiste, soit celui d'innover divers types de participation, lesquels ne pourraient pas figurer socialement sans la contribution expresse de la création de l'artiste.

La création, quand elle vise la nature s'empare de ce qui, dans la perception du réel, ne tend plus à la réalité mais à ce qu'on en détourne, au prix d'une transposition qui évoque celle que la société fait subir au cosmos. (...) Seulement, l'artiste ne s'empare de cette transposition que pour fonder une communication nouvelle, pour établir un dialogue et susciter des participations que la société ne peut concevoir. (52)

Duvignaud en parlant ainsi de la participation, met en plein jour le dessein de la création artistique qui est celui de contester le donné social. C'est en ce sens que Duvignaud désigne l'art comme forme de désordre puisque: "l'art n'est que rarement la représentation d'un ordre. Il en est plutôt la permanente et anxieuse contestation" (53).

Ainsi, l'artiste proteste par son oeuvre contre ce qui est établi, puisque plongé dans "la trame des relations humaines multiples, contradictoires, concordantes ou parallèles (...) l'artiste cherche à établir une communication au mépris de toute

définition a priori de ce que doit être le monde " (54).

A ce titre, il n'est pas étonnant que Duvignaud déborde dans la comparaison de l'artiste et du mage et qu'il se réfère à une croyance qui fait de l'artiste un "représentant temporel d'une puissance sacrée" (55). Semblablement, Maritain n'a-t-il pas comparé l'artiste à l'alchimiste? "Les apparences naturelles seront totalement transmues en des formes qui appartiennent à un autre monde d'objets. Le peintre est un alchimiste." (56)

En se fondant, comme il l'a fait, sur l'imaginaire, Duvignaud nous apporte une contribution originale, laquelle réside dans la synthèse des dimensions individuelle et collective de la vie humaine en tant que constituantes de l'expérience imaginaire.

Pour élucider plus à fond le rapport entre l'art et la condition humaine, il s'avère opportun maintenant de s'ouvrir à la perspective de la psychologie à travers ce que rapporte Grossman. En effet, la psychologue Grossman illustre ce rapport en saisissant l'art comme forme de restructuration de l'univers et comme mode d'expression pouvant pallier l'anxiété qui résulte, par exemple, de tortures physiques ou mentales. S'appuyant sur le rôle d'importance de la création artistique comme une façon de survivre dans les camps de concentration, elle écrit:

The children's art is largely involved with fantasies of restitution and the fulfillment of needs such as food, freedom, home and family. (...) So the children in the concentration camp had a need to recreate a rational life in the camp. (57)

De plus, en s'inspirant de l'oeuvre de Bronowski (58), pour qui l'art au temps de la préhistoire était utilisé par l'humain comme un pouvoir magique permettant à celui-là d'exorciser ses peurs et ses anxiétés, ainsi que d'anticiper l'événement, Grossman montre que l'artiste, par son oeuvre, fait l'expérience de toute son entité. Parlant de la création, elle affirme:

If we understand creation and know how to use it in our own lives, we may yet survive. No doubt this interest in creativity is a reflection of the human need to create order out of chaos, and to gain control over our own anxiety in this age of anxiety. It also reflects a striving to find new and better solutions for our existential problems than those which prevail in the present. (59)

Ainsi Grossman conçoit-elle l'art non seulement en tant qu'une forme d'élévation de la conscience humaine, mais également en tant qu'éveilleur rendant l'humain conscient de tout ce qui le constitue.

Au respect de cette assertion, Maritain souligne enfin que "l'art détient là une mission exceptionnelle. Il est le pouvoir de guérison et l'agent de spiritualisation le plus naturel dont

ait besoin la communauté humaine" (60).

Cet intérêt d'avoir intercalé à la suite des exposés de Merleau-Ponty et de Heidegger des auteurs qui ont fait mention d'éléments homogènes de l'art, quoique ils les aient exprimés différemment, réside dans l'éclairage respectif que ces auteurs apportent sur la compréhension de l'art.

En bref, Maritain, en parlant de l'art à travers les concepts de perfection, d'action et d'intuition, contribue à faire valoir une compréhension de l'art qui s'imbrique à même l'expérience du monde dont la connaissance se montre inépuisable et constamment renouvelée dans la création. Duvignaud, faisant de l'art une problématique de l'imaginaire, élabore une conception de l'expérience humaine qui relie l'individu et la collectivité. C'est à l'aide de cette dernière conception qu'il fait jaillir les traits de communication et de participation de l'oeuvre d'art. Par leurs propos, Maritain et Duvignaud font la lumière sur le rôle déterminant que joue l'artiste auprès de la collectivité humaine, ne serait-ce qu'en présentant celui-là comme le promoteur d'un certain changement. Bien que mince, la place qui est réservée ci-haut à Francastel permet de mettre en évidence le rapport signifiant que cet auteur établit entre l'art et la condition humaine, faisant de l'art une réponse au problème de l'existence. Enfin, Grossman qui, pour sa part, attribue à l'art le pouvoir de remodeler l'univers et de permettre à

l'individu de subsister malgré l'anxiété et la souffrance, reconnaît à l'art la valeur d'éveiller la conscience humaine, c'est-à-dire la capacité de recouvrer, au profond de la vie, ce qu'il y a d'humain.



Références

- (1): Merleau-Ponty, M. Le visible et l'invisible. Paris: Gallimard, 1964, p. 271.
- (2): Idem. Sens et non-sens. Paris: Nagel, 1966, p. 51.
- (3): Idem. Le visible et l'invisible, p. 112.
- (4): Ibid., p. 115.
- (5): Idem. Sens et non-sens, p. 23.
- (6): Ibid., p. 21.
- (7): Idem. La phénoménologie de la perception. Paris: Gallimard, 1945, p. 213.
- (8): Idem. Le visible et l'invisible, p. 267.
- (9): Idem. Sens et non-sens, p. 31.
- (10): Ibid., p. 30.
- (11): Idem. Le visible et l'invisible, p. 302.
- (12): Idem. Sens et non-sens, p. 30.
- (13): Ibid., p. 8.
- (14): Ibid., p. 32.
- (15): Heidegger, M. Chemins qui me mènent nulle part. Paris: Gallimard, 1962, pp. 13-98.
- (16): Ibid., p. 88.
- (17): Ibid., p. 13.
- (18): Ibid., p. 13.
- (19): Ibid., p. 16.
- (20): Ibid., p. 17.
- (21): Ibid., p. 47.
- (22): Ibid., p. 47.
- (23): Ibid., p. 47.

- (24): Ibid., p. 44.
- (25): Ibid., p. 48.
- (26): Ibid., p. 45.
- (27): Ibid., p. 49.
- (28): Ibid., p. 51.
- (29): Ibid., p. 51.
- (30): Ibid., p. 53.
- (31): Ibid., pp. 53-54.
- (32): Ibid., p. 92.
- (33): Ibid., p. 41.
- (34): Ibid., p. 61
- (35): Ibid., p. 58.
- (36): Ibid., p. 87.
- (37): Ibid., p. 87.
- (38): Ibid., p. 74.
- (39): Maritain, J. L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie. Paris: Desclée De Brower, 1966, p. 44.
- (40): Ibid., p. 44.
- (41): Ibid., p. 66.
- (42): Ibid., p. 67.
- (43): Ibid., p. 115.
- (44): Duvignaud, J. Sociologie de l'art. Paris: Presses Universitaires de France, 1965, P. 143.
- (45): Maritain, J. Op. cit., p. 6.
- (46): Duvignaud, J. Op. cit., p. 28.
- (47): Ibid., p. 11.
- (48): Ibid., p. 10.

- (49): Ibid., pp. 9-10.
- (50): Ibid., p. 9.
- (51): Francastel, P. Etudes de sociologie de l'art.  
Paris: Denoël, 1970, p. 34.
- (52): Duvignaud, J. Op. cit., p. 22.
- (53): Ibid., pp. 34-35.
- (54): Ibid., p. 34.
- (55): Ibid., p. 23.
- (56); Maritain, J. Op. cit., p. 201.
- (57): Grossman, F.G., "Creativity as a Mean of Coping with Anxiety", The Arts in Psychotherapy, 1981, 8, p. 188.
- (58): Bronowski, J. The Ascent of Man.  
Boston: Little, Brown, 1973.
- (59): Grossman, F.G., op. cit., p. 191.
- (60): Maritain, J. Op. cit., p. 179.

## CHAPITRE IV

### COMPREHENSION THEORIQUE DE LA CREATIVITE

En plus de constituer un vaste domaine comme celui de l'art, la créativité pose à son tour la difficulté de se comprendre à l'intérieur d'un champ théorique regroupant diverses conceptions. C'est pourquoi il m'est apparu plus opportun de ne retenir sur la créativité que les aspects du processus de création et de la personnalité créatrice. Compte tenu de l'objet de ma recherche, il était préférable que je me limite à ces deux aspects de la créativité puisque, à ce chapitre, les éléments conceptuels sont suffisamment riches et divers pour expliquer ce que signifie un acte de création d'une part, et pour éclairer le profil qualitatif qui permet de déterminer la personnalité créatrice, d'autre part.

### Processus créateur

"Agir, c'est créer; inventer, c'est trouver; donner une forme, c'est découvrir. En créant je découvre" (1), dit Buber. Dans cet esprit, on a déjà entamé une première description du processus créateur.

Dans l'ouvrage de Stein (2), il est rapporté que Helmholtz (3) est un des premiers auteurs à avoir décrit le processus de création suivant trois principales étapes. Ces étapes sont: la saturation, l'incubation et l'illumination. C'est toutefois à

Wallas (4) que l'on doit le modèle du processus créateur élaboré à partir des quatre étapes que voici: la préparation, l'incubation, l'illumination et la vérification. Dans le domaine de la créativité, ce modèle a fait largement ses preuves et a servi plus d'une fois de support à différents auteurs pour comprendre et illustrer le processus de créativité. C'est d'ailleurs en m'y référant que je procéderai au développement des éléments conceptuels en regard de ce que représente l'acte de création, c'est-à-dire de ce qui est mis en oeuvre lorsqu'une personne fait l'expérience de la création.

Voici, de façon succincte, ce que constitue chacune des étapes décrites par Wallas.

La préparation correspond à l'étape préliminaire du travail de création. C'est le moment, par exemple, où la personne collige des informations disparates, tente une première organisation du matériel et formule des questions sans pour autant qu'elle s'engage à les résoudre. L'incubation est la période se situant entre la préparation et l'illumination. Durant cette période, la personne est en attente ou en recherche de solutions en face d'un problème posé; c'est le moment où les informations qu'elle a enregistrées précédemment se décantent dans un univers vague avant de trouver un nouvel ordre. La phase d'incubation met en jeu des mécanismes inconscients et irrationnels. La durée de ces deux dernières étapes peut varier considérablement,

allant, par exemple, de quelques instants à quelques mois, voire même des années. L'illumination est le moment privilégié de découverte; c'est le moment où la personne fait l'expérience de l'émergence d'une solution ou d'une idée qui permettra un nouvel agencement du matériel. L'illumination survient spontanément et elle s'accompagne souvent de sentiments de grande satisfaction ou de plaisir et, parfois, d'états euphoriques. La vérification est l'étape qui consiste à mettre en application l'objet de la découverte selon des mesures d'évaluation, de planification, de réorganisation ou encore d'innovation.

Les auteurs qui se sont inspirés du modèle de Wallas pour présenter le processus de création sont nombreux. Certains d'entre eux en ont modifié les étapes par une description différente; d'autres ont élaborées celles-ci en plusieurs phases ou encore les ont réduites en nombre. Tous ces modèles d'explication du processus créateur demeurent toutefois similaires. Paré (5), à l'aide d'un tableau comparatif, confronte justement neuf modèles d'explication du processus de création. Voici en résumé ce qu'il nous révèle.

La majorité des auteurs, dont Young, Osborn, Taylor, Gordon et Fabun (6), s'accordent sur les quatre étapes du modèle de Wallas. Cependant, chacun fait usage d'une terminologie distincte pour les désigner. Les auteurs Rossman, Dewey et De Bono (7), par ailleurs, n'incluent pas dans leur modèle l'étape

d'incubation. En outre, les auteurs qui ont choisi d'identifier cette étape l'on fait sous des appellations singulièrement différentes: Gordon (8) s'exprime en termes de "sursis", tandis que Taylor (9) parle d'"implosion" et de "reformulation interne".

Parmi les auteurs qui ont accepté le modèle proposé par Wallas comptent également Patrick (10) et Stein (11). Pour ce dernier, le processus de création se fait en trois temps: le premier, où l'hypothèse se forme; le second, où la forme de l'hypothèse s'apprécie et s'applique; et le dernier, où les résultats de l'appréciation ou de l'application se communiquent.

Sans pour autant réfuter ce que propose Wallas pour expliquer le processus de créativité, Vinacke (12), en se penchant sur le processus connu, en peinture ou en sculpture par exemple, insiste sur le fait que l'artiste éprouve non pas un moment unique d'illumination, mais plutôt une série d'illuminations. Il fait également valoir l'idée que, dans de tels travaux de création, l'incubation s'éprouve sous une intensité variable et à divers moment au cours du processus.

Dans le but d'élargir la compréhension du processus de création, il importe de signaler la présence, au sein de l'activité créatrice, de ce que Guilford (13) a nommé la "pensée divergente". En effet, la pensée divergente se distingue de la pensée logique ou convergente en s'efforçant de créer des



éléments nouveaux à partir de ce qui est logiquement possible. Par la richesse de la nouveauté qu'elle apporte, la pensée divergente constitue, pour Guilford, la fonction essentielle de la créativité. Guilford (14) affirme que la pensée divergente se présente sous quatre formes: la fluidité, la flexibilité, l'élaboration et l'originalité. Ces dernières ont d'ailleurs servi de critères dans les tests de créativité élaborés par Torrance (15).

Pour indiquer la présence d'un type de pensée différent au sein du processus, De Bono (16) s'exprime sous le concept de la pensée latérale. Selon lui, la pensée latérale fait l'objet d'une démarche de découverte où il importe peu de suivre, d'une manière linéaire, les phases de l'enchaînement, comme le ferait la pensée dite logique ou traditionnelle. Dans l'acte de création, la pensée latérale est ce qui détourne l'esprit des préoccupations trop utilitaires ou rationnelles en lui faisant subir des bonds. Ce qui intéresse en définitive la démarche de la pensée latérale est l'aboutissement à quelque chose de neuf, d'original et de satisfaisant.

Par le concept de bisociation, Koestler (17) évoque la nécessité de sortir du raisonnement routinier afin de permettre à la pensée de voyager autrement que dans cette seule direction. Dans la perspective de la bisociation, l'émotion et la pensée se trouvent bouleversées au point que survient un déséquilibre.

C'est de ce bouleversement que l'innovation émerge de l'acte créateur.

Gordon (18) s'est préoccupé longuement du processus créateur en analysant la démarche de résolution de problèmes à l'intérieur de la technique synectique. Dans l'énoncé de ses observations sur la manière dont se déploie l'activité créatrice, Gordon montre comment le jeu et la divagation sont des attitudes de l'esprit qui stimulent la création. Il identifie deux phases propres à caractériser le processus de l'invention synectique: 1) rendre ce qui est insolite familier et 2) rendre le familier insolite. Cependant, c'est en rendant le familier insolite que s'induisent les mécanismes favorisant l'activité créatrice. Ces mécanismes sont de nature métaphorique et ont comme tâche principale de révoquer l'ordre établi afin que de nouvelles solutions naissent. Gordon désigne ceux-là par les analogies directe, fantastique, personnelle et symbolique. De plus, l'auteur met l'accent sur l'importance de mettre en application les idées qui se font jour au cours du processus, sans quoi l'accomplissement final de l'acte créateur ne peut avoir lieu. Dans le sillage de Gordon, Maritain (19) insiste lui aussi sur l'agir dans la création puisque, à son sens, l'activité créatrice procède de l'intellect pratique.

L'écrivain Valéry (20) s'est également intéressé à la question du processus de création. S'interrogeant sur ce qui

advient chez le créateur pendant qu'il travaille à son oeuvre, Valéry parvient à isoler trois stades du processus. (21) Le premier stade correspond au moment d'inspiration ou encore à ce que certains nomment l'illumination. Cette phase se décrit comme une masse nébuleuse ravissant fortuitement l'âme du créateur. Le deuxième stade renvoie à l'usage que fait le créateur de son énergie créatrice et de ses ressources personnelles de création. C'est le moment où le créateur s'applique à harmoniser l'ensemble de ses tendances avec les circonstances qui entourent l'oeuvre à faire. On comprend facilement qu'au cours de cette période, une gestation double et simultanée s'accomplit: celle de la création à naître dans une oeuvre et celle de l'être en train de se renouveler dans le créateur. Le troisième stade fait référence à la démarche de réalisation de l'oeuvre qui consiste non seulement à dévoiler l'oeuvre au monde dans sa forme définitive, mais encore à s'en détacher.

Bien qu'oeuvrant dans un domaine autre que celui de Valéry, Maslow (22) s'est pareillement soucié du processus de créativité. Ce dernier discerne deux phases. Une phase primaire où naissent les idées: c'est l'inspiration. Une phase secondaire où s'élaborent les données de l'inspiration: c'est la phase de réalisation. En matière de créativité, la contribution de Maslow repose sur la reconnaissance de moments privilégiés où le sujet vit en harmonie avec l'environnement. Ces moments qu'il appelle "expériences paroxystiques" sont repérables durant la phase d'inspiration.

Ainsi créer représente pour Maslow non seulement l'indice d'une santé psychique, mais aussi un geste d'actualisation de soi. La personne qui fait le choix de créer s'ouvre à toutes les dimensions de son expérience, se donnant la possibilité de connaître de nouveaux types de rapport avec son entourage. Rogers (23), lorsqu'il parle du processus de création, abonde dans le sens de Maslow. Pour lui, ce qui anime l'activité créatrice est la tendance actualisante de l'humain. Au cours du processus, cette tendance se montre d'une telle vivacité, croit Rogers, qu'elle incite l'organisme à innover dans ses relations avec son environnement, rendant alors auto-actualisante la conduite même de l'individu créateur.

Partant d'un modèle existentiel, Schachtel (24) situe le processus créateur au coeur de la relation qui s'établit entre l'individu et son environnement. Schachtel fait ressortir de la sorte les aspects perceptuel et social du processus. Conformément à ces derniers aspects, l'auteur soutient que le processus créateur correspond à la lutte et à la synthèse simultanées qui s'accomplissent entre ce qui est perçu à l'intérieur et à l'extérieur de l'organisme. Suivant Schachtel, le type de rapport à privilégier dans le processus de création est celui de l'ouverture au monde.

Forme et structure sont les notions qui illustrent le plus adéquatement le principe de la gestalt selon lequel dès qu'un

élément subit un changement, toute la structure se trouve transformée (25). Dans le modèle gestaltiste, le processus créateur sert à rétablir une structure en recherchant l'harmonisation des ensembles. Appartenant à ce courant, Wertheimer (26) maintient qu'au cours de l'acte de création, il se conçoit inopinément un nouvel ordre d'agencement. Ce nouvel agencement apparaît hautement satisfaisant puisqu'il harmonise les tensions connues lors de la réorganisation des éléments. Wertheimer nomme "insight" le moment où émerge la solution.

L'apport de la psychanalyse en matière de créativité a été, notamment, d'élaborer les concepts de sublimation et de motivation. C'est en me rapportant à ceux-ci, et à quelques autres notions de la psychanalyse, qu'il m'est possible d'éclairer d'autres constituantes du processus créateur.

Freud (27) a traité du phénomène de la créativité en le comparant étroitement à celui de la névrose. Chez cet auteur, le concept de créativité se fonde, on le sait, sur le concept de sublimation des pulsions sexuelles, lesquelles sont particulièrement réprimées dans notre société. Ainsi, pour Freud, toute démarche de création se traduit comme un mode de ré-équilibre; créer consiste à pallier par réaction les frustrations que l'individu subit dans son environnement familial, éducatif, social ou culturel.

Pour ce qui est du processus de créativité, le mérite de Freud réside en ce qu'il a montré l'importance du rôle des niveaux de conscience dans les rapports entre les processus primaires et secondaires. Les premiers agissements sous l'action de mécanismes inconscients (rêves et lapsus, par exemple) tandis que les seconds se meuvent par le fonctionnement de la pensée logique et rationnelle. Bien qu'il soit signifié dans la théorie de Freud que la créativité puise sa source dans les processus primaires, il faut tout de même préciser que l'activité créatrice résulte, pour sa part, de l'emploi conjoint des deux types de processus.

Sans écarter l'idée d'une forme de régression de l'organisme pour expliquer comment agit la créativité, le néo-freudien Kris (28) croit que la création est le produit non pas de l'inconscient comme le prône la théorie freudienne, mais d'un préconscient. Retenant l'essentiel de la thèse de Kris, nous dirons que l'activité de création, en parvenant à une réalisation, assiste le Moi conscient davantage que toute autre instance de l'appareil psychique. Ce qui, somme toute, permet au Moi conscient de s'affirmer et, partant, de se solidifier. Kubie (29), qui défend lui aussi l'existence d'un préconscient, situe ce dernier entre les niveaux conscient et inconscient du psychisme. En outre, Kubie est persuadé que toute démarche analogique ou créatrice naît du préconscient.

Parmi les sommités de la psychanalyse, plusieurs ont repris l'idée de la sublimation pour décrire l'activité créatrice. Klein (30) et Storr (31) sont de ceux-là. En effet, ils voient à travers l'activité créatrice une façon de pallier un désir insatisfait ou un manque à combler. Autrement dit, par la voie de la création, l'individu recouvre la capacité d'échanger le but original contre un autre but, une oeuvre artistique par exemple.

Par ailleurs, s'appuyant sur d'autres notions que sur celles qui, en majorité, ont été élaborées par les psychanalystes, Jung (32) soumet une compréhension de l'acte créateur qui se distingue des autres rapportées jusqu'ici. Il faut dire que Jung (33) a été profondément attiré par ce qui se produit au cours d'une démarche artistique. En se rapportant à ce type de démarche, Jung présente le processus créateur sous deux modes: le mode psychologique et le mode visionnaire. Le premier mode correspond à une activité de création dont le contenu ne sort jamais du monde de l'intelligibilité. Toute réalisation effectuée sous ce mode peut donc être distinctement perçue par le champ de la conscience. Le deuxième mode fait référence au contenu de la démarche créatrice qui procède cette fois de l'inconscient collectif. C'est ici que la contribution de Jung en regard du processus de création prend toute sa valeur. En effet, Jung a construit son oeuvre autour de la notion de l'inconscient collectif, lequel, affirme-t-il, est le siège par

excellence des archétypes. Ainsi, dans le mode visionnaire, non seulement l'expérience de création est-elle sous la domination de l'inconscient collectif, mais, qui plus est, elle se trouve en présence des archétypes. Suivant Jung, les images archétypiques s'impriment dans l'oeuvre de création laissant dès lors la trace d'une signification universelle.

D'un point de vue tout à fait différent, des chercheurs ont élaboré un modèle axé sur le rôle des hémisphères cérébraux pour saisir ce que comporte la créativité. Partant de ce modèle, il est permis d'avancer que les processus conscients sont assumés par l'hémisphère gauche du cerveau humain, tandis que les processus irrationnels relèvent des fonctions de l'hémisphère droit. Ornstein (34), lui-même tenant de cette théorie de l'hémisphérité cérébrale, introduit l'idée que le processus de créativité est le résultat de la liaison dynamique entre les hémisphères droit et gauche du cerveau humain. Gazzaniga (35) vient entériner cette idée en s'appuyant sur les récentes études qui portent sur les cerveaux sectionnés. Gazzaniga met ainsi en évidence la fonction symbolique reliée à l'hémisphère droit et celles de l'analyse et du codage dont se rend responsable l'hémisphère gauche. A la lumière de la théorie de l'hémisphérité cérébrale, il apparaît donc que le processus créateur correspond à un mouvement oscillatoire où s'intriquent, dans un jeu de combinaison et de synthèse, les rôles distinctifs des hémisphères cérébraux.



Quant à Arieti (36), à qui une place revient de droit à ce stade-ci de ma recherche, qui a développé, entre autres, les concepts de processus tertiaire et d'endocept, il apporte un éclairage fort utile pour comprendre le processus de création.

Par "processus tertiaire", Arieti entend ce qui qualifie expressément l'assemblage des mécanismes propres aux processus primaires et secondaires, lequel assemblage donne le pouvoir d'innover. Comme il a déjà été mentionné plus haut, les processus primaires et secondaires agissent selon des mécanismes indépendants. A l'instar de ces derniers processus, le processus tertiaire intègre par une "synthèse magique" les mécanismes rationnels et irrationnels. Selon Arieti, la créativité se déploie sous l'action primordiale du processus tertiaire.

Le concept d'endocept renvoie à un type particulier de connaissance ou d'expérience. En me reportant à la riche description qu'en donne Arieti (37) dans l'un de ses ouvrages, je vais tâcher de résumer ici les principales caractéristiques de l'endocept.

1. L'endocept correspond à une forme de connaissance qui apparaît sans représentation (par exemple, comme les images, les mots, la pensée ou l'action); c'est une connaissance qui se distingue de celle qui est dite objective ou intellectuelle.

2. L'endocept se situe au-delà du stade cognitif de l'image et hors de toute représentation qui peut être produite dans le champ perceptuel; l'endocept procède plutôt du niveau préverbal; il s'associe étroitement à une disposition à agir, à penser ou à ressentir.

3. Le contenu de l'endocept relève d'un monde profond et secret où s'entassent les expériences passées, les émotions, les perceptions et certaines traces d'images, de choses ou encore de mouvements qui sont restés en mémoire; l'endocept est l'organisation initiale de ces expériences et de ces matériaux mnésiques.

4. Le contenu de l'endocept est incommunicable sur le vif de l'expérience; l'expérience endoceptuelle ne se partage pas; d'ailleurs, le contenu de l'expérience endoceptuelle est difficilement reconnaissable puisqu'il semble se manifester dans l'ombre sans jamais se montrer clairement comme à travers une émotion déterminée ou dans une action spontanée, par exemple.

5. Chez certaines personnes, le contenu de l'expérience endoceptuelle paraît tout à fait inconscient; pour d'autres, il s'apparente à une ambiance floue, à une intuition ou à une expérience qui se saisit globalement sans qu'il soit possible d'en disséquer les parties; pour d'autres encore, l'expérience

endoceptuelle se présente comme un sentiment diffus qui peut s'accompagner de fortes émotions sans que celles-ci soient cependant traduisibles.

A ces caractéristiques, Arieti ajoute que l'endocept a une double origine. L'endocept, précise-t-il, provient soit d'une activité mentale indifférenciée, d'images ou d'actions encore inhibées, ou soit d'une conscience singulière qui peut s'illustrer sous l'expression freudienne du "sentiment océanique". Arieti mentionne encore que ce type de connaissance, lorsque éprouvé, peut se transformer et ainsi s'exprimer sous maintes facettes. Par exemple, il peut prendre une forme symbolique ou artistique, s'inscrire dans une action définie, devenir un sentiment nettement identifié ou apparaître dans des rêveries, des fantaisies ou des images communicables. Par ailleurs, Arieti a remarqué que les personnes les plus ouvertes à la perspective de l'expérience endoceptuelle sont celles qui ont un tempérament artistique.

Variés sont les synonymes qui pourraient être accolés au concept d'endocept. Entre autres, il y a le non-verbal, la connaissance intuitive, la connaissance dite inconsciente ou préconsciente ou encore l'intuition qui, selon Binet (38), est une forme de pensée sans image. Pour illustrer ce que représente l'expérience de l'endocept, on pourrait aussi signaler les expériences paroxystiques telles que décrites par Maslow (39).

En rapport avec le processus de création, il importe de préciser que l'expérience endoconceptuelle est compatible avec la nature même de la phase d'incubation où le tout se déroule dans une obscure gestation. Sous cette conduite, Cocteau (40) n'a-t-il pas soulevé l'idée que l'inspiration est une force inconnue qui, à même les matériaux de la vie quotidienne, sculpte son oeuvre à notre insu? Ce qui revient à dire que l'inspiration peut être à son tour associée au concept de l'endocept. Pour renforcer ici la valeur de l'endocept dans l'acte créateur, Ghiselin (41) soutient que la création naît d'une expérience vague où le créateur est plongé dans un "état d'indécision". C'est dans cet état particulier, insiste Ghiselin, que l'ordre familier des choses se transcende s'ouvrant dès lors à l'univers inconnu de la nouveauté. Compris au sein d'une démarche de création, état d'indécision et expérience endoconceptuelle sont similaires.

Avant de tracer plus exhaustivement le profil de la personnalité créatrice, passons en revue la contribution de chacun des théoriciens en regard du processus créateur.

En bref, la plupart des auteurs dont j'ai fait mention plus haut s'accorde avec la conception de Wallas. Cet accord se dépeint comme une reconnaissance de phases distinctes de création au cours du processus, ou encore comme une acceptation de la

complexité des aspects que peut contenir l'une ou l'autre des phases de création. D'autres auteurs comme Guilford, De Bono, Gordon et Koestler renseignent sur la présence et la nécessité d'accéder à une logique singulière au cours du processus créateur. D'autres encore font valoir une dimension humaniste ou transpersonnelle du processus créateur ou au surplus, une dimension sociale et existentielle. Les auteurs relevant de la psychanalyse ont contribué à éclairer ce qui est mis en jeu lors de la création. C'est à l'aide des concepts d'inconscient ou de préconscient ainsi que des notions de motivation, de régression ou de sublimation, que ces mêmes auteurs articulent leur compréhension de l'acte créateur. Jung s'est distingué de ceux-là par l'élaboration du concept d'inconscient collectif pour expliquer le mode visionnaire du processus créateur. Le modèle théorique de l'hémisphérite cérébrale a montré la complexité de la créativité, en abordant la spécificité des rôles et des fonctions des cerveaux droit et gauche dans l'acte de création. Enfin, Arieti a proposé l'idée d'un processus tertiaire pour situer l'émergence de l'acte créateur. De plus, cet auteur, en développant le concept d'endocept, a su établir le rapport entre la phase d'incubation du processus créateur et l'expérience endoceptuelle.

Jusqu'ici, toutes ces données conceptuelles m'ont permis de rendre avec force détails ce que peut théoriquement représenter l'acte de création à travers le concept du processus créateur.

Dans les pages qui suivent, certaines de ces données me serviront encore et m'éclaireront sensiblement dans la description de ce qu'est, en théorie, une personnalité créatrice.

### Personnalité créatrice

Les particularités de l'individu créateur sont multiples et complexes; de nombreux auteurs ont tenté d'en tracer le profil. Certains se sont préoccupés surtout d'identifier ses qualités intérieures, ses capacités ou encore son habileté physique et intellectuelle. D'autres, pour leur part, ont préféré analyser la personnalité créatrice en la comparant, par exemple, à des personnalités névrotique ou psychotique dans le but de faire ressortir entre elles les différences et les ressemblances possibles.

Or les artistes et les scientifiques ont bien souvent servi de modèles de référence pour l'étude de la personnalité créatrice. On n'a qu'à penser à tout le matériel biographique d'écrivains ou de peintres qui a servi à cette fin, de même qu'aux nombreuses études expérimentales menées auprès de personnes douées d'un talent particulier.

Afin de rendre fidèlement la qualité et la complexité de ce qui détermine une personnalité créatrice et de répondre à

l'intention de ce chapitre, les paragraphes ci-après exposeront la façon dont les éléments conceptuels seront traités.

En premier lieu, il s'agira de reprendre la conception de quelques auteurs qui ont été mentionnés précédemment et, par l'addition de nouveaux éléments, d'étoffer le profil de la personnalité créatrice qui s'en dégage respectivement. En second lieu, il sera fait mention d'un certain nombre d'études qui se sont révélées marquantes. Enfin, pour répondre adéquatement à la compréhension des éléments conceptuels en regard de la personnalité créatrice, je reconstituerais les principaux traits qui la décrivent.

Il est possible, en se référant aux quatre facteurs élaborés par Guilford (42), de retracer quelques indices de la personnalité créatrice. En termes de capacités ou d'habiletés propres à ce type de personnalité, ces facteurs peuvent se traduire comme suit:

1. la fluidité correspond à la capacité que démontre une personne à produire en abondance des idées de toutes sortes;
2. la flexibilité s'illustre par la capacité d'adaptation dont fait preuve l'individu créateur;
3. l'élaboration est la facilité avec laquelle une personne

développe et détaille un thème, un concept ou une idée donnée et,

4. dans la perspective de la personnalité créatrice, l'originalité se comprend à travers une façon d'être et d'agir peu conventionnelle.

Guilford soutient cette idée que l'attribut essentiel de l'individu créateur est sa sensibilité générale aux problèmes. Torrance (43) partage l'avis de Guilford, en y ajoutant toutefois un autre trait qu'il tient pour essentiel: l'indépendance. Henle (44), dans un article élagué, met l'accent sur la qualité de réceptivité des individus créateurs. Retenant pour un instant le caractère sensible de l'individu créateur, il faut rappeler que Merleau-Ponty et Maritain ont eux aussi expressément parlé de l'artiste sous ce rapport.

D'autres comme Maslow, Rogers, May (45) et Moustakas (46) conçoivent la personnalité créatrice suivant un modèle holistique. Ces derniers sont unanimes pour affirmer que ce type de personne a un mode unique de rapport au monde. Moustakas, nommément, illustre clairement ce trait par la comparaison qu'il établit entre la personne qui se conforme aux normes et celle qui exprime sa créativité; tout comme Guilford, De Bono, Gordon et Koestler, on s'en souvient, ont tour à tour insisté sur un mode de penser singulier dans l'acte de création.



On entend par mode de penser singulier la capacité de l'individu créateur de déjouer la logique habituelle, ainsi que son habileté à user de mécanismes analogiques ou irrationnels pour le simple plaisir d'inventer. Walkup (47) abonde dans le même sens lorsqu'il fait voir l'aptitude que présente l'individu créateur à visualiser.

Dans le domaine de la psychanalyse, les conceptions de la personnalité créatrice n'emboîtent pas toutes le pas de la conception classique que propose Freud, laquelle rend une image plutôt dépréciée de l'artiste. Or, l'artiste, perçu comme personnalité créatrice, apparaît souvent dans ce domaine comme un être à la fois doué et déséquilibré.

Dans la littérature que j'ai dépouillée à ce sujet, j'ai retracé des auteurs qui défendent une toute autre position. Grossman (48), qui fait partie de ceux-ci et qui a observé le travail de création précisément chez des artistes, affirme que ce qui distingue l'individu créateur de la personne psychotique est la capacité qu'a celui-ci de plonger dans les régions ténébreuses de son inconscient et d'en resurgir triomphant. L'éclat de son triomphe, estime Grossman, transparait nécessairement dans l'oeuvre créée. Par cette assertion, Grossman vient étayer la théorie de Kris, selon laquelle la régression dans l'acte créateur est au service de l'ego. Dans un autre article, Momigliano (49) tient des propos semblables. En s'appuyant entre

autres sur les travaux de Segal (50) et de Meltzer (51), cet auteur met en lumière la double capacité qu'a l'artiste de connaître une phase d'anxiété dépressive et de la surmonter au cours d'une démarche de création. En outre, Momigliano décrit cette capacité suivant l'image d'un rythme oscillant entre des temps offensifs et des temps de réparation. A la fin de son article, elle identifie une autre importante caractéristique de l'artiste: la capacité de maintenir, par sa création, un sens accru de la réalité. Dans l'étude de Hammer (52), le parallèle entre l'artiste et la personne déséquilibrée est une fois de plus avancé. Hammer écrit que l'individu créateur détient le pouvoir d'exploiter consciemment ses tendances névrotiques. Ce qu'est incapable d'accomplir une personne affectée psychologiquement, continue-t-il. A son avis, ce type de personnalité (la personnalité créatrice) démontre une grande tolérance à ce qui se produit dans son monde intérieur et dans sa vie affective. L'artiste se révèle capable de composer avec ses conflits et ses contradictions émotives, de les assumer pour finalement être en mesure d'en faire la synthèse. Comparant l'artiste à un héros, Hammer conclut que l'individu créateur symbolise, par son engagement dans l'action, la victoire de la santé sur la maladie. Dans un brillant article, Kleinschmidt (53) reprend à son tour l'image du héros pour qualifier l'artiste. Il revient également sur la corrélation étroite qui existe entre la création et la santé mentale. Selon Kleinschmidt, l'une des aptitudes essentielles de l'individu créateur est celle de maîtriser des

éléments psychotiques et de les transformer, par exemple, en un produit artistique. Ce qui rejoint étrangement les arguments qui viennent d'être invoqués ci-haut. Toutefois, l'originalité de Kleinschmidt est d'avoir mis de l'avant l'idée que l'artiste est un "faiseur de mythe" par excellence. En créant, suppose Kleinschmidt, l'artiste réalise sa propre histoire. Ainsi l'oeuvre porte-t-elle l'empreinte du mythe personnel de l'artiste.

Chez ces derniers auteurs, il faut reconnaître que ce qui est mis en évidence est non seulement la complexité des matériaux inconscients qui habitent l'individu créateur, mais aussi la capacité dont fait preuve celui-ci de les éprouver et de les mettre à son service dans un acte de création.

Avant de résumer les traits essentiels de la personnalité créatrice, il convient de situer quelques études qui font autorité sur le sujet.

Une première étude à mentionner est celle de Hirsh (54). Cet auteur s'est intéressé surtout au caractère talentueux des personnes qui montrent les indices d'une intelligence remarquable. En comparant le génie et le talent de ces dernières, Hirsh a su dégager certains traits de génie, lesquels peuvent être associés au profil de la personnalité créatrice. Il faut signaler la contribution de Roe (55) qui, par ses travaux, est

parvenue à déterminer quelques caractéristiques de la personnalité créatrice. Dans l'une de ses études, Roe a élaboré quelques caractéristiques en travaillant auprès d'une vingtaine de biologistes. Une autre étude qui ne manque pas de susciter l'intérêt est celle de Greenacre (56). Greenacre a mis en lumière les traits des individus créateurs en observant le potentiel de créativité chez des enfants surdoués et des artistes. Une autre encore est l'étude de MacKinnon (57). En effet, une quarantaine d'architectes ont accepté de prêter leur concours à sa dissertation prodigieuse sur les principales caractéristiques de la personnalité créatrice. Il y a aussi la recherche menée par Barron (58) portant sur la disposition à l'originalité chez des candidats au doctorat en sciences: en guise de conclusion, Barron infère qu'il est possible de distinguer la personnalité créatrice suivant une douzaine de traits spécifiques. Enfin, il faut faire connaître la recherche effectuée par Hammer (59) auprès de 57 jeunes étudiants en art. Hammer formule distinctement 14 dimensions de la personnalité créatrice, lesquelles se retrouvent toutes chez la plupart des jeunes artistes qui ont participé à sa recherche.

Afin de reconstituer le profil de la personnalité créatrice, il importe de retenir l'ensemble de ces études ainsi que les caractéristiques énoncées plus haut. Pour parvenir à cette fin, il faut regrouper cet ensemble conceptuel sous trois ordres distincts. Le premier ordre tient compte des qualités

personnelles que l'on attribue généralement à l'individu créateur. Le deuxième ordre recoupe les caractéristiques qui dépeignent le type de relation que cette personne a avec elle-même. Finalement, le troisième ordre fait surtout paraître les traits caractérisant les rapports que cette personne établit avec son entourage.

#### 1. Les qualités personnelles:

Les qualités personnelles de l'individu créateur peuvent s'apparenter à ce qui suit. L'individu créateur présente habituellement les signes d'une bonne santé physique et mentale. On reconnaît souvent cette personne à son indépendance, à son originalité et à son ton personnel. Elle est d'une nature autonome, sincère, honnête, spontanée et enthousiaste. Sa qualité sensitive qui la distingue du commun des mortels la rend sujette à éprouver des émotions fortes ou à connaître des sentiments intenses. L'individu créateur démontre ordinairement une certaine habileté intellectuelle ou perspicacité lui permettant de saisir les subtilités, les nuances ou la complexité des situations qu'il doit affronter, par exemple. Cette habileté peut encore se traduire par sa capacité d'enregistrer et de traiter plusieurs éléments d'information à la fois, et d'en constituer la synthèse. On dit que son esprit est critique et observateur. Enfin, l'individu créateur possède la qualité de

percevoir et de communiquer d'une manière unique ou inusitée les événements qui entourent les êtres ou les circonstances de la vie.

## 2. Les relations à soi-même:

En rapport avec le type de relations que l'individu créateur entretient avec lui-même, d'autres traits distinctifs viennent compléter le portrait de l'individu créateur. Généralement, il a une image positive de lui-même et il fait confiance en son potentiel. Pour illustrer cette confiance et cette assurance qui l'animent, on peut dire qu'il se sent à l'aise avec les dimensions fantaisistes et parfois excentriques de sa personnalité, ou encore qu'il n'hésite pas à valoriser ses ressources personnelles lorsqu'il est en face d'une difficulté. Dans cette perspective, l'individu créateur aspire à un certain pouvoir. D'ailleurs, il se révèle plutôt conscient de la richesse et de la portée du monde intérieur qui l'habite: il peut mettre habilement à son service les mécanismes inconscients de celui-là. De plus, il est dit qu'il a la facilité d'établir et d'entretenir un contact privilégié avec ce qui se passe au profond de lui-même. Par exemple, il détient le pouvoir de rétablir intérieurement sa stabilité émotionnelle; il a la force de réaliser l'équilibre de ses passions, de ses désirs ou de ses volontés en les exprimant dans une création ou en les extériorisant dans une pratique quelconque. L'individu créateur, à travers ses projets ou ses

activités, est souvent déterminé, voire ambitieux; il se montre motivé par ce qu'il fait. Dans ce qu'il entreprend, il atteste les qualités d'être sagace et dévoué. A ses yeux, il importe de respecter ses engagements. Comme il est productif par nature et qu'il aime la vie mouvementée, il peut aussi être dit que l'individu créateur fait preuve de tolérance en face de l'ambiguïté et de la complexité des événements qui composent bien souvent sa vie intime.

### 3. Les rapports aux autres:

D'autres caractéristiques rendent encore le profil de l'individu créateur. Il s'agit des caractéristiques qui concernent les rapports que l'individu créateur établit avec son entourage. Partant de la prémisse que ses champs d'intérêts ou d'activités sont variés, l'individu créateur se mêle facilement à son entourage. Il est signalé que l'individu créateur a une conscience très vive des relations qu'il entretient avec son environnement et de ce que celles-là lui procurent en retour. Envers autrui, il se montre surtout sensible et empathique. Habituellement, ses relations intimes ou ses amitiés se révèlent d'une grande valeur pour lui. Sans pour autant se rendre dépendant des autres par les relations qu'il établit, il assume cependant la responsabilité de ses obligations envers eux. En situation de nouvelles rencontres ou de circonstances fortuites, l'individu créateur fait preuve bien souvent d'une capacité

supérieure d'adaptation et d'une grande ouverture d'esprit. De par sa nature curieuse, il est fasciné par la découverte; son regard est davantage tourné vers la nouveauté, l'inconnu et les projets à réaliser, plutôt que vers les choses familières ou déjà établies. C'est en ce sens que l'individu créateur est attiré par le devenir. Par son entourage, il peut parfois être perçu comme un être solitaire; il semble que, par moments, l'individu créateur éprouve le besoin de prendre une certaine distance par rapport au monde extérieur. Il peut aussi paraître instable ou même désordonné aux yeux des autres. D'ailleurs, sa manière d'agir est peu conformiste, prenant parfois l'allure de la rébellion. Il est aussi rapporté que dans sa façon d'être par rapport aux normes sociales ou aux conventions, l'individu créateur jouit d'une grande liberté. Dans cet ordre d'idées, on peut finalement ajouter que l'individu créateur ne se sent pas expressément menacé par autrui.



Références

- (1): Buber, M. Je et Tu. Paris: Aubier-Montaigne, 1969, p. 29.
- (2): Stein, M.I. Stimulating Creativity. Vol. 1: Individual Procedures. New York: Academic Press, 1974.
- (3): Whiting, C.S. Creative Thinking. New York: Rienhold, 1958.
- (4): Wallas, G. The Art of Thought. New York: Hartcourt Brace, 1926.
- (5): Paré, A. Créativité et pédagogie ouverte. Vol. II: créativité et apprentissage. Laval: N.H.P., 1977.
- (6): Ibid., pp. 90-91.
- (7): Ibid., pp. 90-91.
- (8): Ibid., p. 91.
- (9): Ibid., p. 90.
- (10): Patrick, C., "Creative Thought in Artists", Journal of Psychology, 1937, 4, pp. 35-73.
- (11): Stein, M.I. Op. cit.
- (12): Vinacke, W.E. The Psychology of Thinking. New York: McGraw-Hill, 1952.
- (13): Guilford, J.P. The Nature of Human Intelligence. New York: McGraw-Hill, 1967.
- (14): Guilford, J.P. Personality, New York: McGraw-Hill, 1959.
- (15): Torrance, E.P. Torrance Tests of Creative Thinking. Norms technical Manuel; Verbal Tests: Forms A and B; Figural Tests: Forms A and B. Lexington, Massachusetts: Personal Press, Ginn and Company, Xeros Education Company, (1966), 1974.
- (16): De Bono, E. La pensée latérale. Paris: Entreprise Moderne d'édition, 1973.
- (17): Koestler, A. The Act of Creation. London: Hutchinson, 1969.
- (18): Gordon, W.J.J. Stimulation des facultés créatrices dans les groupes de recherche par la méthode synectique. Paris: Editions Hommes et Techniques, 1965.

- (19) Maritain, J. L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie. Paris: Desclée De Brouwer, 1966.
- (20) Ghiselin, B. The Creative Process: A Symposium. Berkeley: University of California Press, 1952, pp. 92-106.
- (21) Gingras Audet, J.M. "Paul Valéry et l'activité créatrice". Actes du Congrès de l'A.Q.P.F. Montréal: 1984, pp. 139-148.
- (22) Maslow, A.H. Vers une psychologie de l'être. Paris: Fayard, 1968.
- (23) Rogers, C. Le développement de la personne. Paris: Dunod, 1961.
- (24) Schachtel, E.G. Metamorphosis: On the Development of Affect, Perception, Attention, and Memory. New York: Basis Books, 1959.
- (25) Perls, F.S. Gestalt Therapy Verbatim. Lafayette, (California): Real People Press, 1969.
- (26) Wertheimer, M. Productive Thinking. New York: Harper and Row, 1959.
- (27) Freud, S. Cinq leçons sur la psychanalyse: suivi de contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique. Paris: Payot, 1965.
- (28) Kris, E. Psychoanalytic Exploration in Art. New York: International Universities Press, 1952.
- (29) Kubie, L.S. Neurotic Distorsion of the Creative Process. Lawrence, Kansas: University Press of Kansas, 1958.
- (30) Klein, M. Envie et gratitude: et autres essais. Paris: Gallimard, 1978.
- (31) Storr, A. Les ressorts de la création. Paris: R. Laffont, 1974.
- (32) Jung, C.G. Problèmes de l'âme moderne. Paris: Buchet/Chastel, 1976.
- (33) Philipson, M.H. Outline of a Jungian Aesthetics. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1963.

- (34): Ornstein, R.E. The Psychology of Consciousness. New York: Viking Press, 1972.
- (35): Gazzaniga, M.S. Le cerveau dédoublé. Bruxelles: Dessart et Mardaga, 1976.
- (36): Arieti, S., "The Rise of Creativity: From Primary to Tertiary Process", Contemporary Psychoanalysis, 1964, 1, pp.51-68.
- (37): Arieti, S. Creativity: the Magic Synthesis. New York: Basic Books, 1976, pp. 54-65, 179, 186, 196, 249 et 282.
- (38): Binet, A. Etude expérimentale de l'intelligence. Paris: Schleicher, 1903.
- (39): Maslow, A.H. Op. cit.
- (40): Ghiselin, B. Op. cit., pp. 81-82.
- (41): Ibid., pp. 11-32.
- (42): Guilford, J.P. "Traits of Creativity". Creativity and Its Cultivation. H.H. Anderson (Ed.). New York: Harper, 1959, pp. 142-161.
- (43): Torrance, E.P. Guiding Creative Talent. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1962.
- (44): Henle, M. "The Birth and Death of Ideas". Contemporary Approaches to Creative Thinking. Gruber, H.E., Terrell, G., and Wertheimer, M. (Eds.). New York: Atherton Press, 1962.
- (45): May, R. The Courage to Create. New York: Bantam Books, Inc. 1978.
- (46): Moustakas, C. The Creative Life. New York: D. Van Nostrand, 1977.
- (47): Walkup, L.E., "Creativity in Science through Visualization", Journal of Creative Behavior, 1967, 1, pp. 283-290.
- (48): Grossman F.G., "Creativity as a Means of Coping with Anxiety", The Art in Psychotherapy, 1981, 8, pp. 185-192.
- (49): Momigliano, L.N., "From an Analyst's Note-Book: Some Considerations on Writing a Paper", International Review of Psycho-Analysis, 1982, 1, 9, pp. 45-54.

- (50): Segal, H., "A Psycho-Analytical Approach to Aesthetics", International Journal of Psychoanalysis, 1952, 33, pp. 196-207.
- (51): Meltzer, D. "Concerning the Social Basis of Art". Painting and The Inner World. Stokes, A. (Ed.). London: Tavistock, 1963.
- (52): Hammer, E.F., "Artistic Creativity: Giftedness or Sickness", Art Psychotherapy, 1975, 2, pp. 173-175.
- (53): Kleinschmidt, H., "American Imago on Psychoanalysis, Art, and Creativity: 1964-1976", American Imago, 1978, 1-2, 35, pp. 45-58.
- (54): Hirsh, N.D.M. Genius and Creative Intelligence. Cambridge: Sci-Art Publishers, 1931.
- (55): Roe, A., "A Psychological Study of Eminent Biologists", Psychological Monographs, 1951, 14, 65.
- (56): Greenacre, P., "The Childhood and the Artist", The Psychoanalytic study of the Child, 1957, 12, pp. 47-72.
- (57): MacKinnon, D.W., "The Personality Correlates of Creativity: A Study of American Architects", Proceedings of the Fourteenth Congress on Applied Psychology, 1962, 12, pp. 11-39.
- (58): Barron, F., "The Disposition toward Originality", Journal of Abnormal and Social Psychology, 1955, 51, pp. 478-485.
- (59): Hammer, E.F., "Personality Patterns in Young Creative Artist", Adolescence, 1966-1967, 1, pp. 327-350.

CHAPITRE V

COMPREHENSION THEORIQUE

DU CHAOS

## Compréhension théorique du chaos en regard du processus créateur et de la personnalité créatrice

Appréhender dans l'étendue de mes lectures ce que renferme le concept du chaos et ce qui théoriquement est mis en jeu lors de l'expérience du chaos constitue l'objet de ce chapitre. Pour remplir mon objet, j'ai effectué mes fouilles à la lumière des thèmes initiaux qui ont servi à l'articulation de mon projet de recherche et qui sont: le moment de désordre, de doute ou de remise en question et le moment où s'éprouve le non-formulé. Ainsi m'a-t-il été possible d'élaborer un cadre théorique à travers la littérature qui permette d'élucider le concept de l'expérience du chaos et de nommer les principaux éléments qui peuvent prendre part, théoriquement, à cette même expérience.

La littérature que j'ai consultée à ce sujet est très diversifiée, ne serait-ce que par les domaines qu'elle recoupe. Par conséquent, il m'a fallu donner un ordre à ces lectures pour rendre compte des informations pertinentes que j'ai recueillies sans gêner à outrance la nature de celles-ci par un amas d'explications théoriques.

En premier lieu, c'est par les ouvrages traitant du processus créateur que j'ai repéré quelques indices situant l'expérience du chaos et que je me suis renseignée sur son contenu théorique. En second lieu, c'est à l'aide des données

issues des travaux portant sur la personnalité créatrice que j'ai dégagé les principaux attributs de l'individu créateur qui prend part à l'expérience du chaos. En dernier lieu, c'est auprès de certains auteurs relevant des domaines de la philosophie et de l'anthropologie religieuse que j'ai retracé d'autres modèles de compréhension du chaos qui me permettent de cerner différemment les qualités de cette expérience.

Par endroits, certaines données théoriques pourront paraître étrangères au cadre de la création artistique parce qu'elles auront été habituellement employées à des fins autres ou encore, observées dans des perspectives qui s'éloignent de l'intention de saisir la qualité de l'acte créateur et inévitablement du moment de chaos. J'ai tenu malgré tout à considérer de telles données théoriques et ainsi à transgresser les apparences, parce qu'il me paraît indispensable à la compréhension du concept de chaos d'user d'un raisonnement analogique.

#### Compréhension théorique du chaos en regard du processus créateur

On a vu déjà que Wallas (1) a nommé "incubation" la phase du processus créateur où l'individu est en quête d'un nouvel ordre, d'un nouvel agencement ou à la recherche d'une solution. On sait également qu'à cette étape, des mécanismes inconscients

et irrationnels sont mis en jeu permettant alors aux éléments à agencer ou à solutionner de se décanter dans un univers flou avant de trouver un nouveau sens. Il faut dire que dans ses recherches, Wallas n'a pas fouillé cette question en profondeur. C'est pourquoi il importe de s'arrêter sur quelques auteurs qui de près ou de loin ont critiqué la conception de Wallas en matière de création.

D'ailleurs, je rappelle que les chercheurs qui se sont livrés à l'examen du modèle de Wallas sont nombreux, et que les nuances terminologiques ou encore sérielles servant à expliquer les phases du processus créateur sont aussi variées que subtiles. Ce qu'il ne s'agit pas de débattre ici. Il convient plutôt de rapporter les auteurs dont la critique peut éclairer le concept du chaos.

Vinacke (2) est l'un de ceux qui jettent la lumière sur la théorie de Wallas en cette matière. Dans l'examen qu'il en fait, Vinacke maintient la reconnaissance de phases distinctes au cours du processus créateur. Toutefois, il affirme que, dans une démarche de création artistique, les étapes d'incubation et d'illumination apparaissent non pas dans une série linéaire et progressive, mais qu'elles surviennent plutôt à divers moments et sous des intensités qui changent tout au long du travail de création. La probabilité de fréquence et d'intensité variables de la phase d'incubation devient le premier indice appréciable



pour l'élucidation du concept de chaos. D'autres encore sont à considérer.

Pour Ghiselin (3), la création consiste en un processus d'invention où les éléments de découverte ne semblent jamais prévisibles suivant un plan logiquement conçu. Partant de ce point de vue, Ghiselin me renseigne sur le moment de chaos en abordant celui-ci comme un état de conscience où tout semble indéterminé.

In some invention there is consciousness of a stage yet more primitive, a condition of complete indecision (...) in which nothing tends toward determination, nothing of a particular character seems to be implied, in which, therefore, all is still apparently free. (4)

C'est en ressentant un tel état d'indécision, croit Ghiselin, que le créateur peut transcender l'ordre familier des choses pour finalement créer quelque chose d'inusité.

Poincaré (5), Gordon (6), Koestler (7) et Valéry (8) font écho à l'idée qu'un moment de désordre ou de rupture de l'ordre familier soit essentiel à la création. Ce qui me fournit de nouvelles informations en regard de la compréhension du concept de chaos.

Décrivant ce qui se produit au cours de son travail de

création, Poincaré observe que: "Dans le moi subliminal, règne, au contraire, ce que j'appellerais la liberté, si l'on pouvait donner ce nom à la simple absence de discipline et au désordre né du hasard. Seulement ce désordre même permet des accouplements inattendus" (9).

Dans le contexte d'une technique de créativité appelée "synectique", Gordon a identifié deux phases qui caractérisent le processus de l'invention. Ce sont: 1) rendre l'insolite familier et 2) rendre le familier insolite. C'est néanmoins la deuxième phase qui, au dire de Gordon, suscite les mécanismes nécessaires pour amorcer et maintenir l'activité créatrice.

The attempt to make the familiar strange involves several different methods of achieving an intentionally naive or apparently out of focus look at some aspect of the known world. And this look can transpose both our usual ways of perceiving and our usual expectations about how we or the world will behave. The experience of sustaining this condition can provoke anxiety and insecurity. But maintaining the familiar as strange is fundamental to disciplined creativity. (10)

Les mécanismes dont il est question dans le processus de l'invention en synectique tiennent d'une variété d'analogies qui induisent à rendre le familier insolite. Faire usage de ces mécanismes, c'est donc prendre les risques psychologiques de renoncer à l'ordre familier des choses et de changer radicalement d'angle de vue de telle sorte que ce qui est connu des choses ou

du monde revête une singularité toute nouvelle. Gordon précise encore que :

Yet if we are to perceive all the implications and possibilities of the new we must risk at least temporary ambiguity and disorder. Human beings are heir to a legacy of frozen words and ways of perceiving which wrap their world in comfortable familiarity. This protective legacy must be disowned. A new viewpoint depends on the capacity to risk and to understand the mechanisms by which the mind can make tolerable the temporary ambiguity implicit in risking. (11)

Rendre le familier insolite par l'application de mécanismes de nature métaphorique, user d'une vision naïve issue de processus psychiques fondamentaux, et assumer le désordre et l'ambiguïté qu'a fait naître l'aventure de la création sont autant de renseignements que me fournit Gordon pour cerner ce que représente théoriquement le moment du chaos dans une démarche créatrice.

A sa façon, Koestler défend aussi l'argument d'un déséquilibre qui soit essentiel à l'activité créatrice, quoique transitoire. C'est à l'aide de son concept de bisociation qu'il y parvient. La bisociation est une association d'éléments provenant de contextes qui habituellement sont considérés comme incompatibles. On a vu plus haut que, sous l'action de la bisociation, il est ressenti au cours du processus créateur un état de déséquilibre, lequel état, fruit d'un désordre momentané

entre l'émotion et la pensée, permet l'émergence d'une nouvelle synthèse. Or, Koestler, en plus de souligner la présence de périodes de crise et d'anarchie créatrices avant que ne survienne une synthèse nouvelle, avance que: "The new synthesis in the mind of the thinker may emerge suddenly, triggered by a single link ; or gradually, by an accumulation of linkages" (12).

Ehrenzweig (13) vient renforcer les derniers propos de Koestler en expliquant qu'un type de vision se rend effectivement responsable de l'enjeu d'une synthèse créatrice qui fait voir ensemble des éléments incompatibles ou incongrus. Il s'agit de la vision synchrétique ou indifférenciée. Celle-ci loin d'entraîner l'absence de structure en négligeant de porter attention aux particularités d'une réalité donnée, pénètre les régions obscures qui logent la fantasmagorie inconsciente de l'être, en effectuant un balayage subtil sur les structures complexes qui s'y trouvent. Ce procédé de balayage est nommé, par Ehrenzweig, le "scanning inconscient". C'est ainsi que la vision synchrétique surpasse les stricts détails du réel pour saisir de ce dernier une vue globale qui permette de trouver éventuellement un ordre nouveau ou encore de reconnaître un détail abstrait. Désordre momentané, simple fuite ou déroute totale de l'esprit, vision indifférenciée et balayage inconscient sont des indices à retenir pour la compréhension du concept de chaos.

Pour sa part, Valéry s'est interrogé sur ce qui advient

chez l'individu créateur durant qu'il travaille à son oeuvre, en observant, entre autres, son processus d'écriture. Valéry se montre persuadé que l'action du créateur ne peut émerger que d'un état nébuleux où les termes mêmes de l'expérience sont non définis. "Tout ceci se résume en cette formule que: dans la production de l'oeuvre, l'action vient au contact de l'indéfinissable." (14)

S'attardant à l'idée qu'un ordre établi puisse être révoqué durant le travail créateur, Valéry ajoute ceci:

Dès que l'esprit est en cause, tout est en cause; tout est désordre, et toute réaction contre le désordre est de même espèce que lui. C'est que ce désordre est d'ailleurs la condition de sa fécondité: il en contient la promesse, puisque cette fécondité dépend de l'inattendu plutôt que de l'attendu, et plutôt de ce que nous ignorons, et parce que nous l'ignorons, que de ce que nous savons. (15)

En s'exprimant de la sorte, Valéry livre ici des informations de valeur sur la portée signifiante du moment de chaos au cours de la création. Au reste, l'événement du chaos créateur peut se reconnaître au travers de quelques-unes des phases de création que Valéry a su nommer. Ce sont: la phase d'inspiration et celle de la double gestation où le créateur a recours à l'ensemble de ses possibilités créatrices en vue de donner le jour à l'oeuvre. A ces moments fatidiques, le créateur éprouve l'expérience du non-formulé, d'où jaillit la connaissance

immédiate de l'oeuvre qui prendra incessamment forme.

La fréquence et l'intensité du moment de chaos, les idées de désordre, de rupture du vieilordre ou de déroute partielle ou totale de l'esprit, de vision indifférenciée et de balayage inconscient ainsi que les notions d'état d'indécision et d'état de connaissance naïve sont les indications qui m'ont servi à rendre jusqu'ici le concept du chaos. Il me reste à considérer les informations qui, en matière de processus créateur, proviennent des domaines de la psychanalyse et de la psychiatrie.

Cerner les processus psychiques profonds dans la démarche de création est ce qui motive la plupart des chercheurs qui, en psychothérapie et en psychiatrie, s'intéressent à la créativité. Bien souvent leurs travaux servent, par exemple, à expliquer le processus d'une psychanalyse ou encore à comprendre certains désordres psychiques pour ainsi les traiter. Or, aborder la question du chaos en ces domaines revient à poser le dilemme entre le désordre créatif et le désordre pathologique; alternative dans laquelle je ne veux cependant pas m'engager. Tout bien considéré, la littérature foisonne sur le sujet des pathologies dans les domaines de la psychanalyse et de la psychiatrie. Par conséquent, effectuer la recension de ces écrits est risquer de s'embourber dans des explications théoriques peu éclairantes pour mon objet de recherche. C'est pourquoi j'ai choisi ici de ne considérer strictement que les

aspects du chaos qui sont mis en parallèle avec la création. Ainsi ai-je tenu compte dans les pages suivantes de certains auteurs qui, sous cette condition, ont parlé du chaos.

C'est sous l'appellation de l'expérience non formulée que Stern (16) aborde le phénomène du chaos. L'auteur a préféré cette appellation parce qu'elle traduit à ses yeux la caractéristique même de l'expérience, soit l'absence de clarté et de différenciation.

L'intérêt que témoigne Stern, dans un brillant article, à critiquer le cadre théorique de certains travaux comme ceux de Sullivan (17) et de Neisser (18) réside dans la double volonté d'élaborer la notion de l'expérience non formulée et de rapprocher les processus de cette expérience connus dans les démarches créatrice et analytique.

Suivant Stern, l'expérience non formulée ou sans forme tient non pas de la découverte, mais de la création. Le sens de ce type d'expérience est dès lors d'indiquer la voie par laquelle toute formulation s'accomplit. C'est pourquoi il semble plus exact de dire que le matériel de l'expérience non formulée se compose de tendances floues qui sont appelées à devenir une expérience plus lucide, une fois seulement qu'elles se sont développées au point de se structurer et de s'articuler dans une forme déterminée. Par là, Stern veut distinguer la notion de

l'expérience sans forme de la théorie classique de la psychanalyse voulant que tout manque de clarté dans le psychisme, puisque tout est conséquence d'événements antérieurs, soit le produit d'effets perturbants déclenchant des mécanismes de défense. Dans cette dernière perspective, on sait que l'organisme rejette toute expérience et tous modes de relation qui s'associent à l'anxiété.

Or, Stern réfute cette théorie en invoquant un argument d'un tout autre ordre.

Experience may exist at any level of its construction, and thus the way is paved for a view of unformulated experience as a normal and natural phenomenon indicative neither of psychopathology nor conflict. It seems that we can be unaware of material not only because we refuse to acknowledge that we know it, but also because it has not yet attained a form in which consciousness can grasp it. (19)

James (20) vient appuyer l'argument probant que Stern a énoncé ci-haut, en soutenant l'idée qu'il y a lieu de reconnaître dans la complexité des expériences humaines, l'existence de dispositions intuitives. Voici comment James l'exprime:

But namelessness is compatible with existence. There are innumerable consciousnesses of emptiness, no one of which taken in itself has a name, but all different from each other. The ordinary way is to assume that



they are all emptinesses of consciousness, and so the same state. But the feeling of an absence is toto coelo other than the absence of a feeling. It is an intense feeling (21).

A ces derniers extraits, on convient avec Stern de s'opposer à l'opinion de Sullivan pour qui l'expérience non formulée demeure une expérience immature, puisque: "to view all unformulated experience as parataxis, and thus immature, is to ignore the very means by which formulation is accomplished. Formulations derive from the unformulated" (22).

Au reste, comme les matériaux de l'expérience sans forme sont inconnus et de nature imprévisible, il est impensable que la formulation de l'expérience puisse être forcée de quelque façon que ce soit. De préférence, ces matériaux se laissent saisir dans le creuset même où s'épure l'expérience dans laquelle une orientation subite naîtra. Ce qui est suffisant pour reconnaître la place de choix qu'occupe la curiosité dans le déploiement de l'expérience non formulée. Ainsi Stern est-il en droit d'insister sur ce fait en ces termes: "Curiosity preserves the uncertainty in unformulated experience. Curiosity is the attitude by which unformulated experience is maintained as creative disorder" (23).

Il me faut tenir compte d'une dernière remarque ici. En regard de l'expérience sans forme, le chaos, la subjectivité et

le désordre paraissent, au dire de Stern, davantage une source de nouveauté qu'une absence de communion ou de communication avec la réalité extérieure.

Pour des fins de clarification du concept de chaos, la lucidité des propos de Stern retient mon attention en ces points: l'expérience du chaos peut s'entendre conceptuellement comme une expérience non formulée ou sans forme qui se produit à la façon d'un phénomène normal et naturel; le sens de l'expérience non formulée est de saisir la manière dont le sans-forme engendre la forme; et, finalement, l'énonciation de l'expérience non formulée demeure un événement inattendu qui échappe à la qualité réflexive de l'esprit.

Outre Stern, d'autres encore se sont intéressés au rapprochement des processus thérapeutiques de l'analyse et de ceux de la création. Parmi ces auteurs, certains ont soulevé la présence de phases d'une grande intensité émotionnelle.

C'est le cas de Momigliano (24) qui, dans un article, fait valoir qu'il existe, dans tout processus de création, une part de gestation psychique, laquelle gestation se distingue à la succession de différentes phases émotionnelles et phantasmatiques. Cet argument est fort compatible avec les observations de Meltzer (25) et de Grinberg (26) qui rendent compte d'un rythme émotionnel qui soit inhérent au processus créateur. Chez Meltzer, ce rythme

se traduit par le passage de phases offensives à des phases de réparation, tandis que chez Grinberg, le rythme émotif se reconnaît aux périodes de désordre passager. A seule fin d'être plus précise, je rappelle ici que Grinberg conçoit la création comme un processus comportant inévitablement des moments de désorganisation temporaire.

A son tour, Hammer (27) soupçonne la présence de tensions ou plus exactement de stress émotif agissant comme un agent de stimulation au cours du travail de création. Hammer expose son point de vue comme suit:

Certain intensities of emotional stress motivate self-improvement and betterment. (...) Inner tension, though not sufficient for the creation of art, may be necessary for it. It may supply the energy to the motor but not the guiding hand to the wheel. (...) A troubled inner state, if attended to, rather than escaped from, appears to constitute a condition for the emergence of novel and esthetically gratifying organizations, or gestalts. (28)

A ce passage, on peut aisément reconnaître avec l'auteur que les tensions émotives, loin d'être indésirables ou dommageables pour l'individu créateur, s'avèrent nécessaires à l'accomplissement d'une démarche de création artistique qui soit gratifiante pour celui-là.

A la lumière des propos qui viennent d'être énoncés, on ne

peut ignorer plus longtemps la théorie de la désintégration positive bâtie par Dabrowski (29). Pour cet auteur, tous symptômes de désintégration sont obligatoirement des facteurs de développement, puisque :

The disintegration process, through loosening and even fragmenting the internal psychic environment, through conflicts within the internal environment and with the external environment, is the ground for the birth and development of a higher psychic structure. Disintegration is the basis for developmental thrusts upward, the creation of new evolutionary dynamics, and the movement of the personality to a higher level (30).

D'ailleurs, Dabrowski postule l'existence d'un instinct de développement se rendant responsable du processus désintégrateur. De plus, il classe la désintégration suivant les niveaux simple, multiple et pathologique. Notons que les deux premiers niveaux se distinguent du troisième en ce qu'ils peuvent se comprendre comme des états légèrement différents du processus de désintégration où siègent, par exemple, la confusion, la honte et la culpabilité; alors que le niveau pathologique se caractérise, entre autres choses, par un manque flagrant de créativité et par une phase de régression qui marque plus ou moins le comportement de l'individu. Ces symptômes peuvent survenir lors de la croissance, tel au moment de la crise pubertaire, ou sous l'effet de tensions psychologiques, émotives ou intellectuelles extrêmes. En ces circonstances, l'individu se ferme aux autres et à

lui-même et se retire dans la rétrospection et l'introspection des diverses sphères de sa vie.

Au reste, nous faut-il spécifier que pour Dabrowski "Disintegration is described as positive when it enriches life, enlarges the horizon, and brings forth creativity" (31).

Par ailleurs, dans le modèle gestaltiste que propose Wertheimer (32), on a mentionné déjà la présence de tensions qui, dans l'activité créatrice, agissent sur l'organisation des éléments de manière à les réunir sous un ensemble harmonieux. Par un tel modèle d'interaction, Wertheimer signale l'importance du rôle des tensions dans l'agencement des éléments, puisque fécondes, ces tensions s'achèvent nécessairement en une oeuvre nouvelle.

Pour donner suite à l'idée de tensions émotives qui soient salutaires à l'activité créatrice, il n'est pas superflu de revenir sur certaines phases du modèle d'Anzieu (33). Compte tenu du concept de chaos, il m'apparaît cependant plus opportun de concentrer mon attention sur les trois premières phases du modèle plutôt que sur l'ensemble des cinq phases qui le constituent.

La première phase est le saisissement créateur. On pourrait même en parler en termes de désordre créatif intérieur.

En effet, la description qu'en donne Anzieu rappelle les phases de grande intensité émotive, de rythme ou de stress émotif dont ont traité Momigliano, Meltzer, Grinberg et Hammer. Lors du saisissement créateur sont ressentis aussi bien des élans d'enthousiasme s'accompagnant d'excitations joyeuses que des sentiments pénibles d'angoisse. "Cette crise intérieure peut mettre le futur créateur, souvent la nuit, dans un état de transe corporelle, d'angoisse blanche, d'extase quasi hallucinatoire, de lucidité intellectuelle aiguë." (34)

Cette première phase s'éprouve généralement dans l'intimité de la solitude. Elle met en jeu un triple processus de régression, de dissociation et de saisissement; triple processus qui est nécessaire au travail créateur, mais qui demeure temporaire ou réversible. C'est pourquoi Anzieu affirme à plusieurs reprises que le saisissement créateur n'est pas pathologique, quoiqu'il le reconnaisse comme un moment psychotique. Sous le coup du saisissement, l'individu créateur doit affronter la peur de l'inconnu ou encore l'inquiétude de la métamorphose et tolérer dès lors tout ce qui risque de jaillir spontanément de cette grande agitation. Ce sont dans de telles conditions, rapporte Anzieu, que l'individu créateur assume sa propre naissance: état de dérèglement, état du saisissement créateur. "Il est presque mort de saisissement, mais, retournement décisif, il saisit l'occasion, il se saisit de l'étrange, de l'inconnu, de l'imprévisible, qui n'est peut-être

qu'un objet banal vu avec des yeux neufs et dont il va faire un essentiel, un fil directeur, un ressort logique." (35)

La seconde phase est nommée la prise de conscience parce qu'elle oblige l'individu créateur à surmonter le doute et l'hésitation qui sont en définitive des états résiduels de l'expérience du saisissement créateur. A cette étape du travail créateur, l'individu est assailli par des représentations d'origine inconsciente qui sont refoulées et qu'il doit surpasser. Anzieu mentionne que la prise de conscience apparaît moins fréquente dans la démarche créatrice parce que: "Non seulement les sentiments de honte et de culpabilité l'inhibent (...) mais aussi le poids du savoir acquis brouille la perception des choses nouvelles" (36).

C'est alors que le préconscient exerce sur les représentations psychiques refoulées ou réprimées son activité de symbolisation. Cette activité préconsciente a pour effet de contrebalancer la réalité psychique intérieure de l'individu créateur et intervient comme un support de confiance nécessaire à la création.

En exposant la phase de prise de conscience sous cet angle, Anzieu reprend pour ainsi dire la théorie de Kris (37). Suivant la théorie de ce dernier, la régression, au cours du travail créateur, est au service du Moi plus que toute autre instance

psychique. Kleinschmidt (38), par ailleurs, objecte contre cet argument, qu'il juge insuffisant pour expliquer les modalités qui entrent dans la complexité du processus créateur, et pour clarifier ce qui est mis en jeu dans la composition d'une réalisation artistique, par exemple. Le point nodal de la critique de Kleinschmidt réside en ce que la création se fait au-delà du contrôle de l'ego, opinion qui ne trouve pas de siège dans le modèle que propose Anzieu.

L'état du saisissement créateur perçu comme moment de désordre émotif ou d'état de dérèglement intérieur, ainsi que l'étape de la prise de conscience comprise comme saisie de représentants psychiques réprimés ou rejetés aux frontières du Soi de manière à ébranler le créateur sont des informations éloquentes au regard de ce qu'est théoriquement le chaos et de ce qui, dans cette perspective, peut être mis en jeu lors de son expérience.

A la lecture d'Anzieu, j'ai retenu également la troisième phase parce qu'elle semble indiquer une certaine transformation du moment de chaos. Il s'agit de la phase où le code de l'oeuvre s'institue et prend un corps. Cette phase met en action une résistance inconsciente qui opère de trois façons: "saisir un code dans un représentant psychique marginal et isolé, choisir un matériau qu'on sait manier pour y matérialiser ce code, projeter son propre corps comme peau et chair de l'oeuvre" (39).



Ces trois opérations indiquent à mon sens la métamorphose de la turbulence intérieure connue aux deux phases précédentes, fixant ainsi l'enjeu même d'une réalisation de valeur. D'ailleurs, voici comment Anzieu parle de cette métamorphose.

Créer une oeuvre ne se réduit plus à une activité intellectuelle ou à un exercice spirituel, c'est s'arracher les tripes, c'est établir une continuité entre ce qu'on reçoit et assimile à une extrémité, ce qu'on produit et rejette à l'autre. Ce tube imaginaire fournit la première pré-symbolisation d'un générateur de transformations. (40)

Inspiré par un modèle semblable à celui d'Anzieu, Ehrenzweig (41) explique cette dernière métamorphose par l'image d'un combat engagé entre l'artiste et l'oeuvre. Comme le modèle de cet auteur comporte un rythme ternaire oscillant de la projection, à la différenciation et à la réintrojection, le combat s'effectue surtout à la phase de réintrojection; l'artiste fournit alors l'effort de reprendre consciemment à l'oeuvre ce qu'il y a projeté inconsciemment à la phase initiale. Combat bénéfique dont le résultat est certes le plus avantageux et le plus douloureux de la démarche.

A la lumière de l'expérience sans forme que proposait Stern un peu plus haut, le concept du chaos peut également s'entendre sous le thème d'une forme d'expérience ou de connaissance de

nature intuitive qui se saisit comme une disposition à agir, à penser ou à ressentir. C'est ce que m'enseigne Arieti (42) par le concept de l'endocept. Cet auteur a choisi l'expression endocept parce qu'elle se distingue des autres conceptions qui font référence à une forme de connaissance nettement déterminée ou exprimée.

Arieti cerne l'endocept en ces mots :

The endocept is a primitive organization of past experiences, perceptions, memory traces, and images of things and movements. These previous experiences, which are repressed and not brought back to consciousness, continue to have an indirect influence. The endocept goes beyond the cognitive stage of the image, but inasmuch as it does not reproduce anything similar to perceptions, it is not easily recognizable. Also, it does not lead to prompt action. Nor can it be transformed into verbal expression; it remains at a preverbal level. Although it has an emotional component, it does not expand into a clearly felt emotion. (43)

Dans certaines circonstances, remarque Arieti, l'expérience endoceptuelle paraît totalement inconsciente; en d'autres circonstances, elle peut s'éprouver comme une expérience globale dont les parties sont indivisibles; en d'autres encore, elle se manifeste comme une expérience plutôt abstraite qui se déploie dans une ambiance floue et à travers un contenu émotif qui peut être intense mais qui demeure sans expression définie. Doit-on cependant souligner que Arieti prête, au terme "perception", un

sens différent de ce qu'entend le phénoménologue Merleau-Ponty (44), pour qui la perception est une saisie du monde qui est rendue possible par le truchement du sensible exemplaire, soit le corps.

Par ailleurs, ces quelques éclaircissements sur l'expérience endoceptuelle apportent un sens plus vaste aux propos de Ghiselin sur l'état d'indécision, à ceux de Valéry portant sur l'état nébuleux d'où jaillit la connaissance immédiate de l'oeuvre à venir, aux arguments de Stern concernant l'expérience non formulée ou encore à ceux énoncés par James en regard des dispositions intuitives. Nombreux sont les auteurs qui pourraient encore allonger la liste. Je n'attirerai cependant l'attention que sur un seul: Poincaré. En effet, Poincaré n'a-t-il pas affirmé que le travail inconscient, au cours du processus de l'invention mathématique, est la source où se pressent la bonne combinaison sans pour autant que se fassent, en ce même lieu, les calculs stricts? Il suffit de relire ce que Poincaré nous a livré plus avant pour nous convaincre de la pertinence de l'auteur.

Revenant à la perspective arietienne, il est dit que l'expérience endoceptuelle est incommunicable sur le vif puisqu'elle dépend du niveau préverbal ou d'une connaissance préconsciente. Par définition l'expérience endoceptuelle échappe donc à la voie réflexive dans l'immédiat.

De plus, l'endocept a une double origine. Il provient soit d'une activité mentale indifférenciée ou d'une conscience singulière qui rappelle ici la vision naïve à laquelle Gordon fait référence en synectique. En considération de telles origines, faut-il croire avec Arieti que toute expérience qui existe sous une forme non représentée ou dans un état non formulé est au stade endoceptuel? Ce qui est tout à fait probant. Dans le travail de création, remarque Arieti, le processus de l'activité endoceptuelle est fort reconnaissable en y occupant une fonction d'importance. Dans ce contexte, l'activité endoceptuelle agit pareillement à la période d'incubation où tout est remis en question, où tout semble en quête d'un nouvel ordre. Ce qui s'illustre comme suit:

The creative person also needs to escape from established or reputedly valid systems of order.(...) Thus he brings part of his mental activity back to the stage of amorphous cognition, to that great melting pot where suspense and indeterminacy reign, where simultaneity fuses with sequential time and unsuspected transmutations occur. (45)

Sous le rapport de l'intuition et de l'inspiration, Arieti pense que l'endocept n'est pas la seule source dont celles-là relèvent. Il est plutôt d'avis qu'elles partagent avec l'endocept des stades intermédiaires durant le travail de création. Tous les trois ressortissent des processus primaires

et de l'action d'un processus tertiaire; ce dernier faisant en sorte qu'une synthèse magique s'accomplisse entre les processus primaire et secondaire dans le cours de la création.

D'ailleurs, Arieti a su nommer un type de pensée qui émerge des processus primaires et qui sert ici à saisir la portée de l'activité endoconceptuelle dans la création. Il s'agit, en fait, de la pensée paléologique. "Paleologic, primitive, or primary-process thinking tends to give concrete representations to what often occurs in abstract forms in normal ways of thinking. (...) the creative person (...) uses it for aesthetic or scientific purposes." (46)

Partant de l'idée qu'il soit mis en jeu un type de connaissance intuitive au cours de la création, on peut aisément poursuivre avec Jung (47). Ce dernier voit simplement le mystère de la création comme un problème qui, en définitive, transcende la psychologie moderne.

Jung conçoit deux modes de création: le mode psychologique et le mode visionnaire.

Le premier mode, le mode psychologique, est la manière de créer qui procède du domaine de la vie humaine où sont contenus des thèmes familiers se situant aux frontières de la connaissance humaine. La réalisation artistique de ces thèmes initiaux

demeure dans l'ordre du connu et de l'entendement. C'est pourquoi Jung présente ce mode de création comme psychologiquement explicable ou compréhensible.

Le mode visionnaire est le second mode. Il est celui qui captive le plus mon attention en regard de l'expérience du chaos connue dans la création. A l'opposé du premier mode de créer, le second signale la portée de l'intuition et il décèle la présence de l'inconscient collectif où s'entasse l'héritage archétypique de l'humanité.

Dans le second mode de créer, la vertu de l'acte créateur échappe aux explications de la vie courante. Il s'agit du mode visionnaire parce que toute oeuvre qui en résulte exprime la vision originelle, soit la vision d'une expérience profonde qui frappe de saisissement et d'incompréhension la nature humaine. Appartenant à une expérience qui se déroule hors du cadre de la conscience ordinaire, l'oeuvre est inévitablement singulière. Jung insiste pour qualifier cette vision d'originelle et d'authentique, parce qu' "elle réalise un symbole vrai, à savoir l'expression d'une essentialité inconnue" (48). En effet, ce que traduit l'expérience originelle n'a rien de banal. Au contraire, elle "déchire de bas en haut le rideau sur lequel sont peintes les images de notre cosmos; et par ces déchirures béantes, l'oeil est confronté, sans pouvoir les mesurer, avec les profondeurs incompréhensibles de ce qui n'a pas été encore formé" (49).

Du reste, les contenus de l'expérience originelle sont davantage du ressort de l'intuition que de celui du sentiment, entendant ici l'intuition comme "la perception des possibilités qui gisent dans une situation" (50) et qui voit au-delà d'elle. C'est pourquoi la vision originelle découvre des vérités cachées ou secrètes qui semblent surgir du fond des âges. Ce que Jung propose par là n'est pas un mode de création s'expliquant par l'influence du vécu personnel du créateur sur son oeuvre, mais un mode signalant la présence d'une force stimulante qui élève l'oeuvre créée au-dessus de la limite de la causalité personnelle. Ce qui paraît dans la vision originelle est, en fin de compte, l'expression de l'inconscient collectif. Ainsi les contenus intuitifs de l'expérience originelle authentique ravivent-ils une angoisse nocturne, un pressentiment ou encore une inspiration de nature étrangère qui jettent les ponts sur les abîmes mystérieux et sombres qui existent par-delà l'humain. Ces contenus de l'inconscient sont autonomes et ils supportent comme un fil invisible le travail de création. Leur motif fondamental est de constituer le bien commun de l'humanité que sont les archétypes.

Le processus créateur, pour autant que nous puissions le suivre, consiste en une animation inconsciente de l'archétype, en son développement et son façonnement jusqu'à la réalisation de l'oeuvre parfaite. Le façonnement de l'image primitive est, en quelque sorte, une traduction dans la langue du temps présent, traduction par

laquelle chacun devient capable de retrouver l'accès aux sources les plus profondes de la vie, qui lui seraient interdites autrement. (51)

Créer sous le mode visionnaire consiste donc à plonger dans l'état originel et ancestral qui préexiste aux consciences personnelles pour y sonder la destinée humaine. Voilà comment Jung décrit le secret de la création artistique et de sa portée sociale comme problème transcendant la psychologie moderne.

Parlant de la création sous l'appellation du mode visionnaire, les propos de Jung ne peuvent pas s'exposer en termes pratiques et objectifs. Il serait d'ailleurs faux de prétendre que Jung a su par-là expliquer rationnellement les interactions de l'intuition et de l'inconscient dans la démarche créatrice, en disséquant leurs complexes opérations. Il y a lieu de penser que le motif de Jung, en matière de création, est tout autre. En effet, la contribution de Jung se trouve dans la manière d'aborder l'expérience de création non pas comme une expérience engendrée strictement par le vécu personnel du créateur, mais plutôt comme une expérience qui transcende le vécu individuel, faisant de celle-là une expérience de participation originelle au monde.

Si l'on admet avec Jung que sous la conduite des matériaux intuitifs et autonomes de l'inconscient se réalise une vision saisissante de la nature humaine au cours de la création, il est



également permis de croire que l'expérience du chaos dans ces circonstances correspond à une plongée dans l'ombre, pour reprendre ici l'expression de Jung, c'est-à-dire une descente dans cette région du psychisme obscur où sont contenues simultanément la totalité de notre être et les sources profondes de l'humanité et de voir en celle-là même, une expérience originelle.

Au profit d'un meilleur entendement, je résumerai ici ce qui ressort jusqu'à maintenant de la compréhension théorique du chaos sous le rapport du processus créateur, tout en rappelant ce que représente conceptuellement le moment de chaos et ce qui est mis en jeu théoriquement lors de cette expérience.

Voici ce que représente conceptuellement le moment de chaos, suivant les ouvrages consultés.

Le moment de chaos est comparable à l'étape d'incubation telle que désignée par Wallas. Il peut aussi se présenter sous une intensité variable et à des moments divers au cours du processus. Il est également associé à ce que Valéry a nommé les phases d'inspiration et de double gestation, soit celle de l'oeuvre et de son créateur. Il s'apparente aussi, dans le modèle d'Anzieu, aux phases de saisissement créateur et de prise de conscience.

Le moment de chaos peut se comprendre encore comme un état d'indécision qui se traduit par un déséquilibre transitoire, par une déroute partielle ou totale de l'esprit qui est essentielle à la création. En ce sens, il est le désordre créateur qui rompt définitivement avec l'ordre familier des choses et du monde. Comme désordre créateur, il s'éprouve donc dans un état nébuleux ou de saisissement; il se conçoit dès lors comme un événement inattendu et incontrôlable par la voie réflexive. Sous cette conduite, l'expérience du chaos s'associe à l'expérience de la désintégration positive en ce qu'elle favorise le développement des possibilités personnelles et créatrices de l'être.

Le moment de chaos est une expérience non formulée ou sans forme qui est normale, naturelle et source de nouveauté; il est un amalgame de tendances floues qui sont appelées à devenir une expérience plus lucide. Perçu sous l'angle de l'endocept, le moment de chaos devient une forme de connaissance ou d'expérience de nature intuitive porteuse d'un type de pensée primitive qualifiée de paléolitique; en ce sens, il est le lieu où toute formulation prend forme; comme expérience endoceptuelle, il est incommunicable sur le vif et son expression reste indéterminée. Sous cette conduite, il peut se livrer au travers d'une ambiance vague et abstraite ou encore paraître à la manière d'une expérience totalement inconsciente.

En dernière analyse, le moment de chaos est une expérience

originelle qui rejoint ce qu'il y a d'humain dans la nature de l'être, puisqu'il s'effectue en une plongée dans l'ombre échappant ainsi à la conscience ordinaire pour toucher de près les profondeurs de la vie humaine toute entière; son contenu est dès lors intuitif et archétypique.

Voici ce que théoriquement l'expérience du chaos met en jeu.

L'expérience du chaos suppose des risques psychologiques, ceux de renoncer à l'ordre familier des choses et de changer radicalement de point de vue. Ce dernier est rendu possible par le truchement d'une vision indifférenciée dans laquelle s'opère un balayage inconscient.

Elle réfère à l'attitude de rendre le familier insolite ainsi qu'à la capacité d'assumer le désordre, le doute et l'ambiguïté en transcendant l'ordre établi; ce qui suppose davantage qu'une capacité, mais une condition à la fertilité de l'esprit créateur. Dans cette optique, l'expérience du chaos nécessite la curiosité.

L'expérience du chaos engendre des tensions fécondes qui sont salutaires à la création. En ce sens, elle met en action un rythme qui se saisit par le biais de phases de grande intensité émotive allant de l'enthousiasme ou d'états phantasmiques à des

moments de dérèglement temporaire quasi psychotiques; dans de telles circonstances, elle peut nécessiter la solitude.

L'expérience du chaos a recours à l'activité du préconscient pour symboliser, quoique ses contenus intuitif et endoceptuel ressortissent des processus primaires. Comme elle peut supposer la saisie de représentants psychiques réprimés, elle peut alors susciter un état régressif qui soit au service du Moi psychique. Se poursuivant, elle peut aussi inciter une résistance inconsciente et turbulente à se métamorphoser en une réalisation prochaine. D'une manière arbitraire, l'expérience du chaos consiste en un travail qui peut s'effectuer au-delà du contrôle de l'ego.

L'expérience du chaos fait appel à une activité mentale indifférenciée et à une conscience singulière où se déploient les plus beaux enjeux de la création. C'est par la vision naïve et les dispositions intuitives dont elle fait usage que se transmue le réel sans forme en un réel communicable et défini.

Enfin, l'expérience du chaos signale l'expression de la vision originelle qui frappe de saisissement la nature humaine et qui doit se heurter aux abîmes insondables de ce qui est encore non formulé; c'est à l'expression de l'inconscient collectif qu'elle puise ses sources.

Compréhension théorique du chaos en regard de  
la personnalité créatrice

Tenant compte de ce qui vient d'être énoncé par rapport à ce qui, théoriquement, constitue le moment de chaos et ce qui est mis en jeu lors de son expérience, il me faut maintenant considérer les ouvrages qui traitent de la personnalité créatrice.

Or, on a vu précédemment comment pouvait se dessiner le profil de la personnalité créatrice. En effet, les recherches portant sur l'objet de la personnalité créatrice usent souvent, auprès de groupes-cibles, de critères stricts et préétablis pour classifier leurs résultats. Malgré l'ampleur du portrait ainsi obtenu, on reconnaît d'emblée que le phénomène de la personnalité créatrice est suffisamment complexe pour qu'il y ait toujours exception à la règle. De sorte qu'on ne peut ériger les qualités constitutives de la personnalité créatrice en une norme souveraine; ces qualités se saisissant plutôt comme une ombre projetée imparfaitement. C'est de ce fait précis qu'il me faut tenir compte dans mon effort de rassembler les quelques indices qui peuvent montrer ce que l'expérience du chaos exige de la part de la personnalité créatrice ou encore ce que cette expérience suppose, existentiellement parlant, pour celle-ci.

Je rappelle que, dans la littérature, les attributs de la personnalité créatrice sont riches et diversifiés. Eu égard à

l'expérience du chaos, des qualités comme celles d'être particulièrement sensible et intuitif retiennent mon attention. Ce sont en ces termes que Guilford (52), Torrance (53) et Maritain (54) ont parlé de l'individu créateur ou de l'artiste. De même, Merleau-Ponty (55) n'a-t-il pas élevé l'artiste au rang de la dignité de son art, en parlant du talent médiumnique de celui-là à user du sensible exemplaire comme nul autre ne sait le faire, pour enfin traduire dans son oeuvre un sens reconnaissable du réel?

Parce qu'il est revenu pour en prendre conscience au fonds d'expérience muette et solitaire sur lequel sont bâtis la culture et l'échange des idées, l'artiste lance son oeuvre comme un homme a lancé la première parole, sans savoir si elle sera autre chose qu'un cri, si elle pourra se détacher du flux de vie individuelle où elle naît et présenter, soit à cette même vie dans son avenir, soit aux monades qui coexistent avec elle, soit à la communauté ouverte des monades futures, l'existence indépendante d'un sens identifiable. (56)

Par ailleurs, les capacités de déjouer la logique hypothético-déductive, d'affronter l'inconnu tout aussi bien dans ce qu'il y a d'enchantant que de menaçant, et d'exploiter des mécanismes irrationnels, font figure d'autres qualités de la personnalité créatrice et qui se greffent à la qualité sensible de l'individu créateur dans la perspective du moment de chaos. Ces informations me viennent entre autres de De Bono (57), de Gordon (58), de Koestler (59) et de Schachtel (60).

Partant du modèle sur lequel est improvisé le travail de création, Koestler croit en effet que les attributs sensoriels et le potentiel émotif de l'artiste sont générateurs de l'action de la bisociation.

The matrices with which the artist operates are chosen for their sensory qualities and emotive potential; his bisociative act is a juxtaposition of these planes or aspects of experience, not their fusion in an intellectual synthesis - to which, by their very nature, they do not lend themselves. (61)

Ce qui conduit Koestler à penser, au regard de la création artistique que: "the explanations of art may be compared to the tracing back of a ripple in the stream to its source in a distant mountain-spring" (62).

Pour donner suite à la qualité sensible de l'individu créateur, Schachtel pose l'affirmation d'une attitude d'ouverture au monde qui soit salutaire au travail créateur. Il précise qu'en pressentant la nouveauté ou l'inconnu que réserve une démarche créatrice, l'individu éprouve de l'anxiété.

The anxiety of the encounter with the unknown springs not only from social pressures toward conformity, i.e. from the fear of transcending the socially accepted views of life and the world. It arises also, perhaps primarily, from the person's fear of letting go of the attitudes to which he

clings for safety, of the perspectives which these attitudes give him on the world, and of the familiar labels for what he sees in the world (...) so man is afraid that without the support of his accustomed attitudes, perspectives, and labels he will fall into an abyss or flounder in the pathless. (63)

La dichotomie qui naît alors de l'expérience de création est l'affrontement entre les mondes intérieur et extérieur, soit la rencontre de la personne totale et du monde. Suivant la perspective existentielle, la seule chance de synthèse pouvant émerger de cet affrontement réside dans l'attitude d'ouverture au monde.

Such openness toward and interest in the object is part of the phenomenon of creative experience which takes place in the whole human being with all his capacities and reactions even though one or the other may play a more dominant role in any particular act of creative experience. (64)

D'ailleurs, les qualités mises à l'épreuve dans l'expérience de création artistique procèdent de cette ouverture puisque:

This openness means that the sensibilities of the person, his mind and his senses, are more freely receptive, less tied to fixed anticipations and sets, and that the object is approached in different ways, from different angles, and not with any fixed purpose to use it for the satisfaction of a particular need, or the testing of one particular expectation or possibility. It



seems likely that greater mobility of cathexis is found not only in mental processes serving primarily the discharge of an id drive but also in the described free play of all one's faculties in the open encounter with the world. (65)

Dans l'optique de la psychologie existentielle, cette attitude d'ouverture au monde est ce qui distingue expressément l'être humain de toutes les autres espèces vivantes.

A l'aide d'autres arguments que ceux qui viennent d'être évoqués, Barron (66) répond favorablement à l'attitude d'ouverture au monde qui caractérise l'individu créateur. Pour Barron,

The creative individual is one who not only attempts complex solutions of problems external to himself through special attention to and preference for apparent disorder, but also attempts to create himself through commitment to a complex personal synthesis. In the most elegant of cases, this synthesis involves a tremendous interpenetration of symbols drawn from the individual's sexuality, his philosophy, and the meaning of his work, with complex overdetermination of actions and feelings which are themselves expressively simple. (67)

Parallèlement, Barron conclut dans son étude que la préférence qu'affiche sans équivoque l'individu créateur pour un désordre ostensible est la preuve que l'individu créateur possède un besoin exceptionnel de trouver un ordre là où il ne semble pas apparent ou de ramener l'inconnu au classable.

Me penchant expressément sur les travaux de certains psychanalystes et psychiatres, j'ai relevé d'autres attributs de la personnalité créatrice qui méritent notre attention au regard de ce qui est exigé lors de l'expérience du chaos.

Hammer (68), dont les recherches ont été à quelques reprises citées plus haut, fait valoir chez l'artiste les capacités d'exploiter ses tendances névrotiques et de dominer ses illusions en les transcendant dans son travail de création. Pour Hammer, l'artiste est doué d'une capacité de synthèse que l'on ne retrouve jamais chez l'individu atteint des désordres psychique et pathologique. Ce qui renvoie encore une fois aux propos de Barron.

The creative person works from the raw, emotional material we all have inside. What is significant is not only what he does with it, but how much more of it he can face and master. The artist, unlike the neurotic or psychotic, dominates his illusion, and makes it serve the purposes of closer and truer relation with subjective reality. (69)

Suivant Hammer, ce pouvoir que détient l'artiste de réconcilier ses conflits intérieurs et d'atténuer ses contradictions émotives fait partie intégrante de la nature créatrice de l'artiste. Ce pouvoir fait appel directement à l'argument mis de l'avant par Segal (70) concernant le parallèle entre l'individu

créateur et l'individu psychotique, argument que Momigliano (71) a par ailleurs repris dans son article. A l'instar du psychotique, disent ces derniers auteurs, l'artiste fait preuve, au cours du processus créateur, de la capacité de connaître des moments d'anxiété dépressive tout en maintenant un sens accru de la réalité. Grossman (72) partage également cette position, comme en fait foi l'extrait que voici :

The artist descends into the subterranean regions of his unconscious and emerges with an assortment of demons which must first undergo reality testing and an esthetic transformation before they are acceptable to the ego, and may then be presented to the world as a work of art. (73)

Cette double capacité, insiste Grossman, de plonger dans les replis ténébreux de l'inconscient et de refaire surface glorieusement est le trait qui distingue l'artiste de toute personnalité psychotique. "The difference between the creative artist and the psychotic is that the latter goes down into the abyss and does not return." (74)

Betensky (75) poursuit en évoquant des arguments de même teneur au regard de la distinction entre l'artiste et le psychotique. Dans les travaux des artistes, Betensky remarque que les symboles, tout comme les images ou les métaphores, sont porteurs d'une vraie réalité, ce qui n'est pas le cas pour les patients affectés de troubles psychiques. Aux yeux de ceux-ci, la réalité

symbolique se voile en un secret quasi impénétrable, quasi indéchiffrable.

De plus, en observant ce qui se produit au cours d'un processus de création aussi bien que lors d'une démarche de thérapie par l'art, Betensky montre que de brusques instants de découverte de soi surgissent dans le conflit survenant entre les réalités intérieure et extérieure. Ces brefs moments de découverte de soi viennent éclairer et transformer le processus en cours. Ce qui fait dire à Betensky que :

These are flashes of self-discovery. The results of such experiences lead to a sense of clarity and to an awareness of heightened consciousness. (...) The experience of self-discovery brings about a synthesis between the inside and the outside reality in that a change takes place in the perception of the self-awakened perceiver and what he sees. (76)

Au regard de l'expérience du chaos, la contribution des ouvrages que je viens de citer est de permettre de suivre le cheminement de l'artiste qui éprouve l'expérience du chaos. Outre ces ouvrages, d'autres encore auraient pu être considérés. J'ai cependant dû limiter mon étude à ces quelques auteurs, croyant qu'ils apporteraient un support suffisant pour saisir théoriquement l'enjeu existentiel de l'expérience du chaos chez la personne qui y prend part.

Sous l'inspiration de l'ensemble de ces ouvrages, l'on peut donc entrevoir l'expérience du chaos comme une épreuve de soi forçant, à la limite, l'individu créateur à exploiter ses capacités créatrices.

En résumé, les principaux attributs de la personnalité créatrice qui entrent en jeu lors de l'expérience du chaos se traduisent par les qualités d'être particulièrement sensible et intuitif, par le pouvoir de connaître des tendances émotives de toutes sortes ainsi que des moments de grande anxiété sans pour autant perdre le fil de la réalité. Ce qui reporte précisément aux capacités d'oser affronter l'inconnu, de faire la synthèse des constituantes de la réalité et d'user habilement de mécanismes inconscients, ainsi qu'aux capacités d'harmonisation et de maîtrise dont fait preuve l'individu créateur. C'est par l'entremise de toutes ces dernières capacités que l'individu créateur demeure apte à reconstituer, par exemple, son expérience ou à commenter par la rétrospection ce qui s'est produit au cours de sa démarche créatrice.

L'on pourrait également, non sans raison, insister sur la qualité d'un tempérament artistique, puisque l'individu au tempérament artistique semble plus disposé à se livrer à l'expérience endoconceptuelle. C'est du moins ce qu'affirme Arieti (77): "People with artistic temperaments are more given to endoconceptual experiences" (78). Ainsi, l'artiste serait plus enclin

à connaître l'expérience du chaos au fil de sa démarche créatrice et, aussi paradoxal que cela paraisse, à assister son propre travail inconscient pour finalement saisir la portée de cette expérience et oser en faire part au monde extérieur.

## Compréhension théorique du chaos dans les domaines de la philosophie et de l'anthropologie religieuse

Déborder de la littérature qui traite des multiples facettes psychologiques tant du processus créateur que de la personnalité créatrice pour retracer à la manière d'un jeu de raisonnement analogique d'autres modèles de compréhension théorique du chaos, est ce qui m'incite à poursuivre.

## Compréhension théorique du chaos dans le domaine de la philosophie

Chez certains philosophes, la notion de chaos ou celle de désordre ont souvent servi de trame à leurs raisonnements subtils ou à l'ébauche de leur pensée. On pourrait citer Hésiode (79) qui, dans sa théogonie, pose l'existence de trois principes originels pouvant se décomposer en deux antagonistes irréductibles qui sont la Terre et le Chaos. Mais c'est le cas de Héraclite (80) qu'il semble tout indiqué d'évoquer ici puisque sa philosophie nous plonge dans des dichotomies quasi insolubles.

Pour ce philosophe de la Grèce antique, rien ne peut exister en dehors du conflit. Parmi les fragments qu'il nous a laissés, en voici deux qui témoignent hautement de ce fait. Le premier se lit comme suit: "Ce qui est traité en sens contraire

s'assemble; de ce qui diffère naît la plus belle harmonie: tout devient par discorde." (81) Le second fragment est: "Il faut savoir que le conflit est communauté, la discorde justice, tout devient par discorde et par nécessité." (82)

Héraclite croit donc en une opposition des contraires qui engendre une concordance supérieure entre les êtres. Logique obtuse, pourrait-on avancer. Mais ce raisonnement ne rebute en rien l'esprit du philosophe puisque, pour celui-ci, de la disharmonie naît en fin de compte une harmonie nouvelle. Ce qui lui fait dire dans un fragment qui vient par surcroît que: "Le plus bel ordre du monde est comme un tas d'ordures rassemblées au hasard." (83)

Bien que d'une autre époque que celle de Héraclite, Morin (84) ne se tient pourtant pas loin des propos du grand penseur grec. Il reprend en un modèle dynamique la complexe problématique des interactions entre l'ordre et le désordre. En fait, dans son ouvrage, Morin présente une théorie du désordre qui réunit plusieurs éléments provenant des domaines de la thermodynamique, de la micro-physique et de la cosmogénèse. En établissant de telles relations entre ces domaines, il montre que le désordre est en action partout où il se trouve et que celui-ci permet aux fluctuations et aux changements de surgir au travers ses aléas en favorisant de la sorte l'organisation d'une nouvelle constitution ou de nouveaux développements. Pour réaliser une



telle démonstration, Morin se sert d'un modèle qui, loin d'exclure les unes des autres les notions d'ordre, de désordre et d'organisation, les fait plutôt interagir formant dès lors une tétrade: désordre, interaction, ordre et organisation. La dynamique de cet ensemble instaure désormais les processus de transformation, d'organisation et de dispersion. Ce qui, pour simplifier, renvoie inévitablement à l'idée même du chaos que Morin développe comme suit:

Or l'idée de chaos est d'abord une idée é-nergétique; elle porte en ses flancs bouillonnement, flamboiement, turbulence. Le chaos est une idée d'avant la distinction, la séparation et l'opposition, une idée donc d'indistinction, de confusion entre puissance destructrice et puissance créatrice, entre ordre et désordre, entre désintégration et organisation (85).

A propos de cette indistinction entre les forces destructrice et créatrice, on peut aisément appeler à nouveau la pensée de Héraclite par l'extrait suivant: "De plus grandes morts obtiennent de plus grandes destinées." (86)

Sans revenir, dans l'ouvrage de Morin, sur tous les développements conceptuels du désordre, il faut cependant retenir le double argument que celui-là défend, à savoir la pluralité du désordre et la multitude de ses formes. Par-là, Morin nous apprend que le désordre est multiple en nombre et en forme parce qu'il est relié surtout à des processus interactionnels. Ce qui lui fait dire que: "il n'y a pas un désordre: il y a plusieurs

désordres enchevêtrés et interférents: il y a désordre dans le désordre. Il y a des ordres dans le désordre." (87) On n'a qu'à penser à l'approche bergsonnienne de l'ordre vital pour se rendre à l'évidence de cette affirmation. En effet, le principe vital n'est-il pas, pour Bergson (88), ce qui dans la nature a la force de remettre les choses en place et, partant, d'assurer la stabilité des éléments aussi bien dans leur mouvement que dans leur changement. Ainsi il est juste dans cette dernière perspective de poser l'origine du désordre comme émanant de cette essence créatrice qu'est l'ordre vital.

Dans le modèle que propose Morin, le désordre est avant toute chose, changements. En somme, reconnaître la multiplicité du désordre en nombre et en forme, c'est admettre sur-le-champ les matrices de la diversité et de la complexité dans ce grand jeu de phénomènes cosmique et humain, sans perdre de vue que ce jeu en est un de la connaissance.

Or, pour revenir à Bergeron, on sait que toute théorie de la connaissance devrait s'amorcer par la critique de l'idée de désordre ou encore d'absence d'ordre. Ce qui se trouve confirmé dans l'assertion de Morin que voici:

Dès lors, on peut envisager une théorie. Elle partirait, non du zéro, ni du point initial, mais, du génésique, du chaos, c'est-à-dire de la boucle tétralogique. Elle devrait, non s'appuyer sur l'ordre ou le désordre comme sur un pilier ontologique ou

transcendant, mais produire corrélativement  
les notions d'ordre, désordre et organisation. (89)

Tels sont les termes qui rendent en définitive le modèle théorique que propose Morin dans son ouvrage.

En résumé, la pensée de Héraclite et le modèle théorique de Morin apportent un éclairage original sur la notion de chaos. De Héraclite, on retient les idées de présence et de nécessité du désordre pour que soient assurées l'existence et la continuité des choses. De Morin, trois éléments-clés sont frappants. D'abord, on apprend que le désordre provient nécessairement d'une interaction dynamique fondée sur une tétrade de type: désordre, interaction, ordre, organisation, et qu'inévitablement, le désordre signifie actions et changements. Ensuite, il y a la condition suivant laquelle il ne peut y avoir de désordre sans ordre et d'ordre sans désordre. Finalement, les idées de la multiplicité des formes du désordre et de la pluralité des désordres dans le désordre forment le dernier élément du modèle de Morin qu'il importe ici d'indiquer.

Partant des idées de désordre, de contradiction et de confusion, je suis maintenant amenée à envisager l'une des philosophies dont la pierre angulaire est le paradoxe. Il s'agit de la philosophie du zen, fort connue par sa nature directe et pratique ainsi que par ses méthodes d'enseignement peu conventionnelles. Il faut dire que les maîtres zen ont fait

preuve de volonté vigile pour maintenir le zen en une sagesse essentiellement pratique qui échappe au piège de la haute voltige intellectuelle. Il n'est dès lors guère étonnant que la démarche zen se fonde sur un enseignement, aussi énigmatique qu'il puisse être, qui oriente le disciple vers le dénouement final de l'expérience elle-même qu'est le satori.

Mais on peut se demander à quoi cela rime-t-il de parler de l'esprit du zen dans l'effort d'élucider le concept de chaos. C'est parce qu'il existe un travail préliminaire à l'accomplissement du satori. Ce travail, loin de constituer un ensemble d'incidents banals qui brillent à faux, est une période d'incubation où s'entrechoquent les contradictions et les confusions d'un esprit ainsi tendu, et où s'apaisent subséquentement les tourments psychique et spirituel pour finalement exploser en l'état harmonieux du satori. Ce qui revient à dire que percer le mystère de l'expérience zen est en quelque sorte percer le mystère de la création, qu'il s'agisse de l'Illumination ou d'une oeuvre d'art.

L'expérience zen porte sur le fait primordial de l'existence. Elle consiste en une atteinte profonde et décisive jusqu'à ce que s'ensuive un changement remarquable. On nomme le satori la vérité du zen parce qu'il est la perception directe de la réalité sans que celle-ci soit entachée d'une quelconque analyse intellectuelle ou d'une réflexion conceptuelle. Comme le zen suggère à ce qui dans notre conscience tend à créer un monde

d'harmonie et à s'ouvrir sur un sens intérieur, il est impensable que l'expérience zen soit autrement que personnelle et créatrice.

Un auteur du nom de Suzuki (90) s'est évertué, dans ses travaux, à rendre justice à l'expérience zen. Il est parvenu à cerner les conditions nécessaires qui précèdent l'entrée dans le satori en reliant sa propre expérience aux témoignages des maîtres zen et aux renseignements qu'il a pu en tirer.

Dans le travail préliminaire qui conduit en la demeure de l'Illumination, Suzuki a identifié quatre facteurs qui déterminent le processus de l'expérience. Ainsi s'exprime-t-il: "Quête, recherche ardente, maturation et explosion, - tel est le processus de l'expérience." (91)

Voici brièvement comment ces facteurs s'agencent et opèrent dans la démarche de l'expérience zen.

#### 1. La quête:

La présence et l'intensité d'une quête strictement tournée vers la vérité dernière du zen est un stade nécessaire à la réalisation de l'expérience zen. Par la quête métaphysique, l'intellect emprunte une route qui le mène à une sorte de cul-de-sac, une impasse mentale qui se traduit en un sentiment intense de malaise.

Que la quête soit traduite émotivement comme inquiétude, ou que l'inquiétude soit traduite intellectuellement comme la recherche de quelque chose de défini - dans les deux cas l'être entier de l'individu est tendu vers la poursuite de quelque chose sur quoi il puisse se reposer en paix. L'esprit qui cherche se sent irrité à l'extrême en voyant ses efforts continus rester sans fruits, mais, arrivé à un point critique, il se rompt ou il explose et toute la structure de la conscience prend un aspect entièrement différent. (92)

## 2. La recherche ardente:

C'est ce qui nécessairement fait suite à la quête métaphysique. La recherche ardente est en fait un état d'intense concentration imposé à la conscience afin de permettre à celle-ci de sortir, non sans effort, de l'impasse mentale où elle s'est logée.

On n'a qu'à se rappeler les conseils que donnait le maître Shōichi Kokoushi à ses disciples, lorsque ceux-ci se trouvaient dans cette ardente incubation, pour comprendre l'acuité de cette impasse.

Pensez que vous êtes tombé dans un vieux puits profond; la seule pensée que vous avez alors est d'en sortir, et vous vous mettez désespérément à chercher un moyen d'échapper; du matin au soir cette seule pensée occupera le champ de votre conscience. (93)

Entre la quête métaphysique et la finalisation de l'expérience s'installe une longue période d'incubation. La conscience toute entière se trouve obligée de "soutenir une lutte ardue contre les idées qui l'assaillent. Il se peut qu'elle n'en ait pas conscience comme d'une bataille, mais c'en est bien une que cette recherche intense, ce regard fermement tourné vers l'obscurité abyssale" (94).

### 3. La maturation:

A ce troisième palier, le processus de concentration se poursuit en s'intensifiant jusqu'à l'ouverture du satori. Ce stade d'intense concentration prendra l'allure d'une catastrophe mentale où tout l'édifice intérieur et tout rapport au monde semblent s'écrouler avant que n'apparaisse la nouvelle naissance.

En conséquence de ce qui précède, on comprend que la direction d'un maître zen soit indispensable à l'élève au cours de ces stades intermédiaires. Cette direction basée uniquement sur un système d'intuitions, permet donc à l'élève de découvrir, au travers de ses déductions, le sentier qu'il doit suivre pour réaliser la vérité du zen.

Il faut noter que la motivation, aussi appelée "l'état de Grand Doute (taï-i), selon le terme technique" (95), vient

obligatoirement agiter le processus mental avant la phase d'explosion.

#### 4. L'explosion:

Depuis le moment de la quête jusqu'au stade précédent, l'incubation s'est intensifiée au point d'atteindre son paroxysme; elle explose.

Suivant l'éloquente image qu'en donne Suzuki, l'explosion serait comparable à une roche qui, lancée dans les profondeurs d'une nappe d'eau calme, vient en brouiller toute la surface et l'en agiter jusqu'à son fond. L'explosion est le point critique qui fait vaciller l'esprit chaotique et le fait s'épanouir promptement en un satori.

A ces facteurs qui composent le processus de l'expérience zen correspond une loi tripartite: "accumulation, saturation et explosion" (96). Comme l'admet Suzuki, cette loi est applicable à diverses expériences humaines, qu'elles soient de caractère religieux ou autres. Ce qui importe au regard de l'expérience zen est que cette loi exprime avec rectitude le cycle auquel la démarche se soumet.

Un dernier élément à considérer dans le processus de l'expérience zen est l'antécédent psychologique qui rend le



déroulement de l'expérience possible. Il s'agit de l'abandon ou, dit dans le langage imagé de Suzuki, du "saut dans le précipice". "Cet abandon signifie le courage moral de courir les risques; c'est un plongeon dans l'inconnu qui s'étend au-delà des terres familières de la connaissance relative." (97)

D'ailleurs, l'abandon dont il est question dans l'expérience zen est pour ainsi dire, un cri d'alerte qui vient briser la continuité logique d'un esprit embourbé d'obstacles, et qui vient mettre en place un système d'urgence. Ainsi l'abandon devient une attitude nécessaire lorsque surviennent les états d'angoisse mentale, de surabondance intérieure ou de grand doute, puisque:

La principale chose à faire, lorsqu'on se trouve dans cette extrémité mentale, est d'épuiser tous les pouvoirs que l'on possède de chercher et s'efforcer, c'est-à-dire de concentrer toute son énergie sur un seul point et d'attaquer de front en se proposant de mener l'assaut aussi loin qu'on pourra. (98)

Le proverbe chinois que voici traduit toute la valeur de l'esprit zen au cours du travail antérieur au satori. "Quand on est dans une impasse, il y a une issue." (99)

En résumé, Suzuki nous renseigne sur l'existence d'un travail d'incubation qui soit antérieur et essentiel à l'ouverture de l'oeil du satori. C'est le processus de

maturation de la conscience zen. Celui-ci comporte un enchaînement de quatre facteurs qui obéissent à un cycle d'accumulation, de saturation et d'explosion. Ces facteurs sont désignés par la quête, la recherche ardente, la maturation et l'explosion et sont comparables à des stades d'intensité grandissante. Enfin, le processus de maturation de la conscience zen nécessite l'abandon, cette attitude psychologique ou morale qui rend l'individu apte à courir le risque de plonger dans l'inconnu abyssal de l'expérience (comme un saut dans le précipice) et de l'affronter.

Compte tenu de l'emploi d'une compréhension analogique qui s'efforce ici de saisir l'expérience du chaos à travers le processus, on peut faire la remarque suivante: sans trahir le contenu de l'une ou l'autre des expériences, non seulement les paliers d'intensité ci-décrits dans le travail d'incubation de l'expérience zen sont-ils similaires aux états reconnus dans la démarche de création, mais encore viennent-ils jeter la lumière sur le processus même de l'expérience du chaos. Si bien que le modèle élaboré à l'aide des quatre paliers d'intensité s'articule comme suit: 1. l'entrée et la plongée dans l'impasse (quête); 2. la lutte et la vive recherche de l'issue (recherche ardente); 3. le processus de concentration poussé à l'extrême (maturation) et 4. la sortie fulgurante et décisive de l'état d'impasse et d'incertitude (explosion); en faisant remarquer toutefois que cette articulation doit nécessairement s'engager sous la pression

de l'abandon.

Mais ici pour ne rien laisser au hasard, je me permettrai d'une manière incidente de conclure à l'évidence: le fait de reconnaître le travail antécédent au satori en paliers distinctifs a-t-il pour objet de traduire rigoureusement l'idée d'une expérience qui, pour se parachever, grandit en intensité? Ce qui s'apparente étrangement à l'idée du chaos qui s'est développée jusqu'ici.

Compréhension théorique du chaos dans le domaine  
de l'anthropologie religieuse

Les mythes, principalement les mythes cosmogoniques ou de création, sont un lieu privilégié pour retrouver une multitude d'images du chaos et en saisir ainsi le sens et la symbolique. Or les mythes de création sont nombreux, comme on le sait, et leurs formes sont aussi diverses que les cultures qui ont marqué l'histoire de l'humanité. C'est pourquoi il m'a fallu me limiter à quelques thèmes particulièrement évocateurs du chaos qui sont contenus dans certains mythes de création. Ce sont les thèmes de l'indifférenciation et de la victime sacrificielle que j'ai retenus ici. En outre, comme il s'établit naturellement un rapport étroit entre les mythes et les rites, seul le rite initiatique a dû être considéré. Ainsi, par ces images mythiques émanant aussi bien des récits des origines que du cérémonial

initiatique, l'on souhaite mettre en valeur d'autres modèles de compréhension théorique du chaos.

Inscrites sous le titre de l'anthropologie religieuse, encore faut-il préciser que les sources où je puise mes informations en regard des mythes et des rites sont de trois natures distinctes. En effet, certaines informations proviennent de la littérature sacrée. Ce choix tient au fait que les écritures sacrées fondent l'héritage mythique et l'histoire religieuse des peuples qui ont marqué les grandes époques de l'humanité. D'autres informations sont puisées dans les travaux effectués par les historiens des religions, notamment ceux d'Eliade (100). D'autres informations encore relèvent des données ethnologiques. Effectivement, nombreuses sont les recherches qui ont été menées auprès des peuples à tradition orale. Celles-ci confirment que le mythe de création compte infailliblement parmi les éléments les plus importants de leur culture et de leur religion. Cela découle du fait que le mythe de création traite des problèmes fondamentaux de l'existence et que, par voie de conséquence, il répond à sa mesure aux questions de l'origine et de la finalité de la vie humaine ou cosmique. C'est la raison pour laquelle les rites et les symbolismes dérivant du modèle mythique de la création permettent de reconstituer, par mimétisme, l'acte des êtres suprêmes (ou du Créateur) et de retourner ainsi aux origines pour répéter la cosmogonie.

Eliade, fort apprécié par ses savants travaux dans le domaine de l'histoire des religions, s'est surtout exercé à comprendre le sens général qui se dégage des narrations et des rituels propres aux sociétés traditionnelles, sans verser du côté d'une interprétation sociologique ou ethnographique pour chaque ensemble mythico-rituel. C'est dans le respect d'une telle approche qu'Eliade parvient à définir le mythe comme suit :

Un mythe est une histoire vraie qui s'est passée au commencement du Temps et qui sert de modèle aux comportements des humains. En imitant les actes exemplaires d'un dieu ou d'un héros mythique, ou simplement en racontant leurs aventures, l'homme des sociétés archaïques se détache du temps profane et rejoint magiquement le Grand Temps, le temps sacré. (101)

Comme introduction au premier thème traité ici, soit celui de l'indifférenciation, mentionnons qu'il est dit dans la Genèse, 1,2, : "Or la terre était vague et vide, les ténèbres couvraient l'abîme" (102). Cette image du chaos qui jette les ténèbres sur l'abîme d'où le premier ordre du monde naîtra traduit bien la notion du "tohu-bohu", terme hébreu signifiant le désert et le vide qui ont précédé la création. Dans la cosmogonie égyptienne, "Noun", sorte d'océan primordial contenant les germes des mondes futurs, est le nom donné au chaos primitif d'où les dieux, les êtres vivants et les choses furent créés. (103) D'après le poème babylonien de la création, Enuma Elish 1, 1-5, on rencontre aussi l'image du chaos aquatique où l'océan d'eau douce (Apsù) et la

mer salée (Tiamat) sont tous deux confondus. (104)

Pour faire écho à ces drames mythiques du chaos des origines, on pourrait faire correspondre ici par bon nombre d'écritures; notons, par exemple, l'hymne célèbre du Rig Véda X, 129, où il est dit que l'Un prit naissance dans les ténèbres et l'indistinct, ou citons comme suit la vérité du Second Khanda: "à l'origine, il y avait ce qui seul n'existait pas, l'un unique, sans second; et de ce qui n'est pas, est né ce qui est" (105).

Au thème de l'indifférenciation est associé également l'un des motifs les plus répandus dans les mythes de création: l'oeuf cosmogonique. Symbole de germe, de rénovation ou de renouvellement, apprend-t-on avec Eliade, l'oeuf se rapporte, dans le mythe cosmogonique, à la répétition de la naissance originelle de la création commémorant ainsi sa résurrection. Voici une brève description d'un mythe japonais, donnée ici par Eliade, qui rend compte du thème abordé:

Au commencement, le Ciel et la Terre, Izanagi et Izanami, n'étaient pas séparés; ensemble, ils constituaient un Chaos qui ressemblait à un oeuf, au milieu duquel se trouvait un germe. Lorsque le Ciel et la Terre étaient confondus de cette manière, les deux principes, mâle et femelle, n'existaient pas encore. On pourrait donc dire que le chaos représentait la totalité parfaite et, par conséquent, aussi l'androgynie. La séparation entre le Ciel et la Terre marque à la fois l'acte cosmogonique par excellence et la rupture de l'unité primordiale. (106)

A celui de l'oeuf cosmogonique, d'autres motifs, tous aussi anciens et fort répandus, auraient pu servir à illustrer le thème de l'indifférenciation. Je fais allusion, par exemple, aux motifs de l'immersion et du plongeon cosmogonique qui dérivent de l'image des eaux primordiales, ou aux motifs de la création par échauffement, par division ou encore par élaboration dualiste. Notons qu'en choisissant le motif de l'oeuf cosmogonique, il importait surtout de mettre en relief le chaos comme état premier des choses et comme totalité créatrice et neutre.

En bref, par le thème de l'indifférenciation, j'ai voulu nous rendre sensible à la richesse des images que le chaos revêt. Vu sous cet angle, on a justement aperçu le chaos non seulement dans des images de vide béant, d'abîme ténébreux, d'océan primordial, mais aussi dans les symbolismes du non-manifesté, du germe initial de l'unité parfaite et de la totalité tumultueuse où se rompt l'harmonie du temps ancestral. Comme dans les divers modèles de compréhension du chaos qui ont été indiqués jusqu'ici, toutes ces figures du chaos n'avaient pas encore été réunies sous un même ensemble; il convenait donc de les rassembler ainsi.

Le thème de la victime sacrificielle est le second et dernier thème à nous fournir d'autres images mythiques ou encore d'autres significations du chaos.

En effet, dans certains mythes cosmogoniques, on immole un être originel pour créer le monde entier. C'est le sort que connurent le géant Purusha dans le mythe indien et le dieu chinois P'an Kou. En d'autres mythes, on sacrifie un être innocent, comme ce fut le cas de Houan-Toun dans un mythe taoïste. En d'autres encore, la création s'achève par une mort violente ou à la suite de combats sanglants et meurtriers. Le récit mésopotamien où le héros Marduk assassine le monstre Tiamat est de cet ordre.

Malgré la multitude de formes ou de variantes que le mythe de la victime sacrificielle possède, il faut indiquer que le schéma mythique demeure cependant le même: la création nécessite un acte sacrificiel. C'est ce que confirme Eliade dans le commentaire qui suit.

L'idée fondamentale est que la Vie ne peut naître que d'une autre vie qu'on sacrifie; la mort violente est créatrice en ce sens que la vie sacrifiée se manifeste sous une forme plus éclatante à un autre niveau d'existence. Le sacrifice opère un gigantesque transfert: la vie concentrée dans une personne déborde cette personne et se manifeste à l'échelle cosmique ou collective. Un seul être se transforme en Cosmos ou renaît, multiplié, dans les espèces végétales ou dans les diverses races humaines. Une totalité vivante en éclate en fragments et se disperse en une multitude de formes animées. En d'autres termes, on retrouve ici le schéma cosmogonique bien connu de la totalité primordiale brisée et fragmentée par l'acte de la Création. (107)



Or l'intérêt de traiter du thème de la victime sacrificielle en regard du chaos ne tient pas uniquement à la justesse des images contenues dans celui-là. L'intérêt réside surtout dans le sens général qui se dégage de ce thème mythique, à savoir que d'une vie sacrifiée surgit une vie nouvelle. Ce qui laisse curieusement entrevoir, dans ce passage de la mort à la renaissance, la dette existentielle dont doit s'acquitter le créateur en s'abandonnant définitivement à la création pour enfin vivre à nouveau. Voilà ce qui motive la volonté d'aborder sur le champ le rite d'initiation dans la perspective même du schéma mythique de la victime sacrificielle.

En effet, retournant au symbolisme de la mort et de la renaissance, on s'aperçoit que celui-ci joue un rôle majeur dans le rite initiatique. "Pas d'initiation possible sans une agonie, une mort et une résurrection rituelles" (108), affirme avec conviction Eliade. D'ailleurs, dans les cultures et religions autres qu'européennes, fait-il remarquer, la mort, loin d'être comprise comme une fin absolue, un néant, pourrait-on dire, est plutôt assimilée à un rite de passage vers un nouveau niveau d'être à atteindre. La mort ainsi valorisée devient une expérience indispensable pour connaître cette autre modalité d'être. "La Mort est la Grande Initiation." (109) Ainsi, au travers de ces cérémonials, l'initiation constitue une coupure du cosmos, suivie d'un passage dans un autre monde, étrangé et chaotique, et d'un nouveau commencement. Cycle archaïque et

universel appartenant au symbolisme qu'Eliade a nommé "de la mutation ontologique par l'expérience de la mort et de la résurrection" (110).

En terme de symbolisme, on peut renchérir sur l'éloquence du rite initiatique en regard du chaos, en s'attardant à la fonction rituelle de la fête comme à celle de l'orgie.

La fête correspond à la régénération de la vie ou du monde par la répétition de l'acte cosmogonique. En brisant le rythme profane des activités quotidiennes, explique Eliade, la fête se consacre en un temps hors du temps, réactualisant de la sorte le chaos primordial. Nos fêtes du Nouvel An viennent à l'appui de cet énoncé comme un fait observable. C'est dans la même perspective qu'Eliade nous invite encore à comprendre la tâche rituelle du phénomène orgiaque: "l'orgie est une réintégration symbolique dans le chaos, dans l'indistinct primordial; elle réactualise la confusion, la totalité d'avant la Création, la Nuit cosmique, l'Oeuf cosmogonique" (111). C'est le cas, par exemple, des cérémonies agricoles que pratiquent les Oraons, peuplades de l'Inde centrale, en imitant le mariage du couple divin, la Terre et le Soleil. Ainsi l'orgie, tout comme la fête, recèle le pouvoir de réactualiser les événements primordiaux pour en extraire l'élan vital nécessaire à toute création.

Pour faire valoir cette fois la portée existentielle du

rite initiatique sur l'initié lui-même, il convient de se pencher sur quelques-unes des phases qui, selon Eliade, caractérisent la majorité de ces cérémonies d'initiation. Celles qui m'intéressent spécifiquement répètent le schéma mythique de la victime sacrificielle. Ce sont: la séparation, la régression et la renaissance. En voici la description.

#### 1. La séparation:

Pour réaliser l'expérience initiatique, l'initié doit connaître un temps de rupture avec le monde familier. Il se retire dans l'ailleurs, symbole des ténèbres ou de la nuit cosmique. En Europe et en Inde, tout comme dans la Grèce antique, il est connu que les rites initiatiques se sont pratiqués en des endroits retirés du monde. Or la caverne comme espace initiatique est constamment présente, a-t-on remarqué. A ce propos, Lerède (112), dans son ouvrage sur l'art de la suggestion, nous fournit un éloquent passage.

La nuit de la caverne est une nuit opaque et sans étoiles, où la raison privée de son dialogue diurne et sécurisant avec le visible, cède le pas à l'imagination qui engendre si aisément la frayeur et les monstres. Dans une atmosphère oppressante et dans un décor pétrifié qu'éclairait seulement la tremblante lueur de ces humbles lampes de pierre à graisse animale dont on a retrouvé un certain nombre de spécimens sur le sol des grottes préhistoriques, la caverne, c'était aussi le royaume de l'éternel silence, le royaume du mystère et du plus terrifiant de tous, celui de la mort. Une mort

où l'être humain se sent comme écrasé et nié dans son existence même par le sentiment d'une sorte de retour cosmique au chaos originel d'avant la création du monde. (113)

Ces temps de réclusion, de jeûnes physique et psychique correspondent à l'état foetal du germe premier, soit au retour aux sources originelles.

## 2. La régression:

Le moment de régression dans la nuit des temps est le symbole par excellence de la mort initiatique. Pour les sociétés archaïques ou traditionnelles, il semble que la mort initiatique soit l'unique condition à toute régénération mystique, sans quoi l'accès à un autre mode d'existence est impossible. C'est pourquoi il n'y a rien d'étonnant à ce qu'au moment de la régression, l'initié mime les gestes des spectres ou se couche dans des linceuls puisqu'il exprime par là l'état de mort initiatique qu'il connaît. Voici une autre description expressive que nous livre ici Lerède à ce sujet.

Chez certaines tribus australiennes de la Terre d'Arnhem ou chez les Fuégiens d'Amérique du Sud, les novices sont étendus en position embryonnaire sur le sol de la caverne obscure ou bien, à défaut de caverne, on leur recouvre la tête de feuillages et de couvertures ou encore on leur bande les yeux. Ils restent ainsi couchés à même le sol parfois plusieurs jours, souvent sans prendre aucune nourriture, écoutant le récit des mythes qui leur est fait par le

maître de l'initiation ou encore méditant dans le silence et l'obscurité qui symbolisent le trépas initiatique. (114)

### 3. La renaissance:

La renaissance mystique fait suite à la mort initiatique. Au sortir de sa retraite comme émanant du germe originel, le nouvel initié vit dorénavant comme si tout recommençait à nouveau. On peut traduire la symbolique de cette renaissance en se référant une fois de plus aux paroles de Lerède qui se lisent comme suit:

La mort initiatique n'a de sens que comme gestation et comme prélude à la résurrection. Lorsque les re-nés se lèvent de la tombe symbolique et émergent de la matrice que figuraient la caverne, la nuit, le silence et lorsqu'ils revoient la lumière du jour, ils sont des êtres nouveaux, introduits à un mode de vie supérieur et désormais capable de le transmettre à d'autres, étant eux-mêmes devenus des vivificateurs, des porteurs de vie. (115)

Par le cycle mort-renaissance auquel obéit le rite d'initiation, nous comprenons mieux que les tourments de l'existence n'incombent pas, dans ce contexte, à un hasard gratuit ou absurde; ils répondent plutôt à un ordre mythique dont la valeur est incontestée: la mort symbolique est une mort régénérée.

En bref, sous le thème de la victime sacrificielle, on a concurremment abordé le symbolisme du schéma mythique et celui du rite d'initiation en s'arrêtant particulièrement sur certaines caractéristiques de ces rituels. Par là, j'ai voulu considérer la peine physique et les tourments psychiques, sort des règles initiatiques, que s'inflige le nouvel initié pour accéder de nouveau à la lumière de la vie; cycle archaïque de la mort et de la renaissance où figurent la nuit, le silence et la retraite et qui suggère ainsi le processus mythique par lequel l'élan créateur cherche à se faire jour.

En vertu de mon intuition première de mettre en relief les images et le sens mythiques du chaos contenus dans certains récits cosmogoniques et dans le rituel initiatique, il s'avère opportun d'insister une dernière fois sur la valeur symbolique du mythe de création et du rite d'initiation au regard de la compréhension du concept de chaos.

On sait que, dans les mythes de création, il existe un contenu qui se situe au-delà de la frontière de notre conscience quotidienne du temps et de l'espace puisque ceux-ci nous plongent dans l'univers merveilleux ou magique du "comme si" et nous renvoient nécessairement à un temps hors du temps. Or Von Franz (116), qui a mené avec rigueur une étude parallèle sur les contes et les mythes de création, vient consolider la portée du mythe sur la conscience humaine, en affirmant que:

les mythes de création ne décrivent pas tant des phénomènes extérieurs, situés à l'origine des temps, qu'un processus intérieur de réalisation de l'inconscient et d'actualisation du Soi dans l'être humain qui place l'individu en correspondance avec l'univers. (117)

Faut-il préciser que pour Von Franz, les mythes de création, empreints de sentiments et d'émotions, sont obligatoirement la représentation de processus inconscients. Dans cette perspective, on saisit mieux la raison pour laquelle les figures mythiques du chaos rendues ci-haut par les thèmes de l'indifférenciation et de la victime sacrificielle nous frappent si vivement par l'éloquence de leur symbolisme; parce qu'essentiellement mythiques, ces figures accordent non seulement au concept de chaos une résonance existentielle, mais elles lui prêtent également un caractère universel.

Outre l'universalité de l'image du chaos suggérée par les mythes de création et qui, de surcroît, enrichit le concept, il y a aussi le sens du passage symbolique auquel se soumet le nouvel initié. En faisant de la mort initiatique un prélude à la renaissance, ce passage symbolique inspire ainsi un modèle qui dédramatise le cycle mythique par lequel la création voit le jour. Peut-on alors comprendre que les phases cycliques de séparation et de régression, loin d'être fatalement désastreuses, assignent comme une destinée prometteuse la venue d'une vie

nouvelle. Ce qui, par analogie, fait penser à certains modèles théoriques du processus créateur qu'ont proposés entre autres le néo-freudien Kris (118) et la psychothérapeute Grossman (119). Au demeurant, la métaphore qui subsiste entre la victime sacrificielle et la personnalité de l'artiste se voit ici justifiée puisque, comme le reconnaît fermement Kleinschmidt (120), l'artiste dans sa démarche créatrice est un "faiseur de mythe" par excellence. L'idée d'un passage symbolique posé comme un acte héroïque, soit comme une mort initiatique, comme une mort régénérée totalement éprouvée par l'initié... voilà qui apporte une lumière au concept de chaos.



Références

- (1): Wallas, G. The Art of Thought. New York: Harcourt, Brace, 1926.
- (2): Vinacke, W.E. The Psychology of Thinking. New York: McGraw-Hill, 1952.
- (3): Ghiselin, B. The Creative Process: A Symposium. Berkeley: University of California Press, 1952.
- (4): Ibid., p. 14.
- (5): Poincaré, H., "L'invention mathématique", Institut général psychologique: Bulletin, 1908, 8, pp. 175-187.
- (6): Gordon, W.J.J. Synectics: The Development of Creative Capacity. New York: Harper and Row, 1961.
- (7): Koestler, A. The Act of Creation. London: Hutchinson, 1969.
- (8): Valéry, P. Variété V. Paris: Gallimard, 1945.
- (9): Poincaré, H., op. cit., p. 187.
- (10): Gordon, W.J.J. Op. cit., pp. 35-36.
- (11): Ibid., p. 36.
- (12): Koestler, A. Op. cit., p. 230.
- (13): Ehrenzweig, A. L'ordre caché de l'art. Paris: Gallimard, 1974.
- (14): Valéry, P. Op. cit., p. 320.
- (15): Ibid., p. 322.
- (16): Stern, D.B., "Unformulated Experience", Contemporary Psychoanalysis, 1983, 1, 19, pp. 71-97.
- (17): Sullivan, H.S. The Interpersonal Theory of Psychiatry. New York: Norton, 1953.
- (18): Neisser, U. Cognitive Psychology. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1967.
- (19): Stern, D.B., op. cit., p. 73.

- (20): James W. Principles of Psychology. Volume I. New York: Henry Holt and Co., 1899 (1890).
- (21): Ibid., pp. 251-252.
- (22): Stern, D.B., op. cit., p. 87.
- (23): Ibid., p. 93.
- (24): Momigliano, L.N., "From an Analyst'S Note Book: Some Considerations on Writing a Paper", International Review of Psycho-Analysis, 1982, 1, 9, pp. 45-54.
- (25): Meltzer, D. Painting and the Inner World. London: Tavistock, 1963.
- (26): Grinberg, L., "Osservazioni psicoanalitiche sulla creatività", Quadrangolo, 1977, 3, pp. 7-12.
- (27): Hammer, E.F., "Artistic Creativity: Giftedness or Sickness", Art Psychotherapy, 1975, 2, pp. 173-175.
- (28): Ibid., p. 174.
- (29): Dabrowski, K. Positive Disintegration. Boston: Little, Brown and Company, 1964.
- (30): Ibid., pp. 5-6.
- (31): Ibid., p. 10.
- (32): Wertheimer, M. Productive Thinking. New York: Harper and Row, 1959.
- (33): Anzieu, D. Le corps de l'oeuvre. Essais psychanalytiques
- (34): Ibid., p. 95.
- (35): Ibid., p. 104.
- (36): Ibid., p. 113.
- (37): Kris, E. Psychoanalytic Explorations in Art. New York: International Universities Press, 1952.
- (38): Kleinschmidt, H., "American Imago on Psychoanalysis, Art, and Creativity: 1964-1976", American Imago, 1978, 1-2, 35, pp. 45-58.
- (39): Anzieu, D. Op. cit., p. 121.

- (40): Ibid., p. 122.
- (41): Ehrenzweig, A. Op. cit.
- (42): Arieti, S. Creativity: The Magic Synthesis. New York: Basic Books, Inc., 1976.
- (43): Ibid., pp. 54-55.
- (44): Merleau-Ponty, M. Phénoménologie de la perception. Paris: Gallimard, 1945.
- (45): Arieti, S. Op. cit., p. 62.
- (46): Ibid., pp. 82-83.
- (47): Jung, C.G. Problèmes de l'âme moderne. Paris: Buchet/Chastel, 1976.
- (48): Ibid., p. 334.
- (49): Ibid., p. 328.
- (50): Ibid., p. 14.
- (51): Ibid., p. 378.
- (52): Guilford, J.P., "Traits of Creativity", Anderson, H.H. (Ed.). Creativity and Its Cultivation. New York: Harper and Row, 1959, pp. 142-161.
- (53): Torrance, E.P. Guiding Creative Talent. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1962.
- (54): Maritain, J. L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie. Paris: Desclée De Brouwer, 1966.
- (55): Merleau-Ponty, M. Sens et non-sens. Paris: Nagel, 1966.
- (56): Ibid., p. 32.
- (57): De Bono, E. La pensée latérale. Paris: Entreprise moderne d'édition, 1973.
- (58): Gordon, W.J.J. Op. cit.
- (59): Koestler, A. Op. cit.
- (60): Schachtel, E.G. Metamorphosis. On the Development of Affect, Perception, Attention, and Memory. New York: Basic Books, Inc., 1959.

- (61): Koestler, A. Op. cit., p. 352.
- (62): Ibid., p. 352.
- (63): Schachtel, E.G. Op. cit., p. 195.
- (64): Ibid., p. 240.
- (65): Ibid., p. 245.
- (66): Barron, F. "The Needs for Order and for Disorder as Motives in Creative Activity". Scientific Creativity: Its Recognition and Development. New York: John Wiley & Sons, Inc., 1963, pp. 153-160.
- (67): Ibid., p. 158.
- (68): Hammer, E.F., op. cit.
- (69): Ibid., p. 174.
- (70): Segal, H., "A Psycho-Analytical Approach to Aesthetics", International Journal of Psychoanalysis, 1952, 33, pp. 196-207.
- (71): Momigliano, L.N., op. cit.
- (72): Grossman, F.G., "Creativity as a Means of Coping with Anxiety", The Art in Psychotherapy, 1981, 8, pp. 185-192.
- (73): Ibid., p. 191.
- (74): Ibid., p. 191.
- (75): Betensky, M., "Phenomenology of Self-Expression in Theory and Practice", Confinia Psychiatria, 1978, 21. pp. 31-36.
- (76): Ibid., p. 35.
- (77): Arieti, S. Op. cit.
- (78): Ibid., p. 56.
- (79): Reverdin O.,(Ed.). Hésiode et son influence. Six exposés et discussions par Kurt von Fritz et autres. Vandoeuvres, Genève: Fondation Hardt, 1962.
- (80): Ramoux, C. Héraclite ou l'homme entre les choses et les mots. Paris: Société d'édition "Les Belles Lettres", 1968.

- (81): Jeannière, A. La pensée d'Héraclite d'Ephèse et la vision présocratique du monde. Paris: Editions Montaigne, 1959, fragment 8, p. 102.
- (82): Ibid. Fragment 80, p. 110.
- (83): Ibid. Fragment 124, p. 114.
- (84): Morin, E. La méthode. 1. La Nature de la Nature. Paris: Editions du Seuil, 1977.
- (85): Ibid., p. 57.
- (86): Jeannière, A. Op. cit. Fragment 25, p. 104.
- (87): Morin, E. Op. cit., p. 75.
- (88): Bergson, H. L'évolution créatrice. Paris: Presses Universitaires de France, 1969.
- (89): Morin, E. Op. cit., p. 81.
- (90): Suzuki. D.T. Essais sur le Bouddhisme Zen. Première série (A) et Deuxième série (B). Paris: Editions Albin Michel, 1972.
- (91): Idem. 1972 (B), p. 53.
- (92): Ibid., p. 53.
- (93): Ibid., p. 63.
- (94): Ibid., p. 54.
- (95): Idem. 1972 (A), p. 304.
- (96): Idem. 1972 (B), p. 64.
- (97): Ibid., p. 61.
- (98): Ibid., p. 63.
- (99): Ibid., p. 63.
- (100): Eliade, M. Traité d'histoire des religions. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1975.
- (101): Idem. Mythes, rêves et mystères. Paris: Gallimard, 1957, p. 22.

- (102): Ecole biblique de Jérusalem. La Sainte Bible. Paris: Editions du Cerf, 1961, GN 1,2, p. 9.
- (103): Morenz, S. La religion égyptienne: essai d'interprétation. Paris: Payot, 1962, pp. 225-229.
- (104): Eliade, M. Op. cit. 1975, pp. 167-168.
- (105): Sen, K.M. L'hindouisme. Paris: Payot, 1961, p. 153.
- (106): Eliade, M. Op. cit., 1957, p. 221.
- (107): Ibid., p. 226.
- (108): Ibid., p. 67.
- (109): Ibid., p. 66.
- (110): Ibid., p. 116.
- (111): Ibid., p. 229.
- (112): Lerède, J. Les troupeaux de l'aurore. Boucherville: Editions de Mortagne, 1980.
- (113): Ibid., p. 63.
- (114): Ibid., p. 64.
- (115): Ibid., p. 68.
- (116): Von Franz, M.L. Les mythes de création. Paris: La Fontaine de Pierre, 1982.
- (117): Ibid., p. 288.
- (118): Kris, E. Op.cit.
- (119): Grossman, F.G., op.cit.
- (120): Kleinschmidt, H., op.cit.

CHAPITRE VI

DISCUSSIONS

L'intention du présent chapitre consiste, premièrement, à reprendre globalement la compréhension de l'art qui fait l'objet de ma recherche; deuxièmement, à commenter brièvement la compréhension de la créativité qui s'est dégagée du travail avec mes collaborateurs; troisièmement, à considérer l'ensemble des modèles de compréhension théoriques du chaos à la lumière des résultats de l'analyse de la structure typique de l'expérience du chaos et des observations que j'ai notées au fur et à mesure du travail de collaboration avec les co-chercheurs, et, finalement, à commenter le sens de ma recherche dans le domaine de la psychopédagogie.

### Discussion sur l'art

Au chapitre portant sur la compréhension théorique de l'art est exposée une compréhension de l'art qui se tisse étroitement à la vie et qui tente d'apporter une réponse au problème de la condition humaine. Au départ, une telle compréhension avait retenu mon attention dans mes lectures, parce qu'elle faisait la lumière sur mes conceptions personnelles en matière d'art et qu'elle m'ouvrait de larges horizons conceptuels: ceux de Merleau-Ponty, de Heidegger et de quelques autres auteurs en philosophie, en histoire de l'art et en psychologie. Ensuite, j'ai constaté que les co-chercheurs exprimaient, chacun à leur façon, une vision de l'art qui s'apparente à celle des auteurs qui



m'avaient captivée, soit une compréhension de l'art qui embrasse la complexité de la vie humaine et de sa destinée. Cela a eu pour effet de justifier le choix des auteurs servant à la présentation d'une compréhension théorique de l'art et de respecter ainsi la perspective de mes collaborateurs.

Au reste, cette compréhension de l'art renvoie à l'authenticité de l'engagement des co-chercheurs qui les lie à leur création, et demeure, aussi bien pour eux que pour moi, une ressource inépuisable.

#### Discussion sur la créativité

On a remarqué, au chapitre se rattachant à la compréhension théorique de la créativité, combien les théories sont nombreuses et diversifiées en matière de processus créateur et de personnalité créatrice, et que, au surplus, elles ne font pas toutes l'unanimité auprès des auteurs qui y ont été cités.

Toutefois, il y a une compréhension de la créativité qui a vu le jour dans le travail de collaboration avec les co-chercheurs et qui s'est répétée dans l'expérience de chacun d'eux. Cette compréhension s'exprime suivant un modèle holistique où processus créateur et personnalité créatrice forment un tout indivisible.

En réalité, la teneur des propos des co-chercheurs, en matière de créativité, renvoie à une conception qui intègre l'artiste et ses qualités à la démarche créatrice dans laquelle celui-ci est profondément engagé. En vertu de cette conception, les co-chercheurs se considèrent comme toujours en quête de développer leur potentiel et en processus ininterrompu de création. Ce qui diffère de certains modèles théoriques selon lesquels le processus créateur se présente d'une manière linéaire ou dans un ordre sériel qui répondent à des phases strictes (notamment Wallas (1), Patrick (2), Stein (3) et Vinacke (4)) et qui dépeignent l'individu créateur comme un être exceptionnellement doué de certaines habiletés (Guilford (5), Hirsh (6) et Greenacre (7) entre autres).

Qui plus est, les co-chercheurs affirment unanimement qu'ils ne produisent jamais sans consentir un certain effort pour y arriver. Pour créer, il leur faut non seulement fournir une application soutenue, mais encore rassembler leurs forces émotive, psychique, intellectuelle et physique. Puisque le travail de collaboration avec les co-chercheurs s'est effectué dans une perspective phénoménologique, il m'a fallu respecter scrupuleusement la compréhension de mes collaborateurs au regard du processus créateur et de la personnalité créatrice.

Avant de clore ici la discussion sur la créativité, je me

dois d'ajouter ce dernier commentaire: en plus d'avoir constitué de parfaits collaborateurs, les artistes co-chercheurs m'ont particulièrement fascinée par ces traits rarissimes qu'ils possèdent, paradoxalement, en commun. Ce sont notamment leur sensibilité aiguë vis-à-vis des êtres et des choses de la vie, la conscience éveillée qu'ils ont de leur monde intérieur et leur puissante habileté à puiser parmi les matériaux riches et complexes de leur imaginaire et à les traduire en une expression artistique. Finalement, mentionnons cette qualité essentielle qui a permis aux collaborateurs d'explorer en profondeur leur expérience du chaos: leur grande capacité de plonger dans la zone ténébreuse de leur expérience créatrice et d'en sortir triomphant.

#### Discussion sur l'expérience du chaos

Ce qui m'incite à poursuivre ici la discussion est de considérer ce qui ressort de l'ensemble des modèles de compréhension théorique du chaos à la lumière des résultats de l'analyse de la structure typique de l'expérience du chaos et des observations que j'ai notées tout au long du travail avec mes collaborateurs.

Comme je l'avais indiqué au chapitre précédent, les modèles de compréhension théorique du chaos sont, pour la plupart, issus

des travaux portant sur le processus créateur et la personnalité créatrice et qui sont effectués dans les diverses écoles de la psychologie et de la psychiatrie; quelques autres modèles proviennent des ouvrages de certains auteurs appartenant aux domaines de la philosophie et de l'anthropologie religieuse.

Dans l'ensemble, ces modèles nous renseignent théoriquement sur les constituants psychologiques, mythiques ou symboliques de l'expérience du chaos et sur les mécanismes psychiques, thérapeutiques ou initiatiques qui régissent cette expérience, sans jamais aborder l'essence de l'expérience du chaos pour la personne qui y prend part, c'est-à-dire sans en dévoiler la signification. C'est expressément la contribution qu'apporte ma recherche.

En effet, les résultats de l'analyse de la structure typique de l'expérience du chaos révèlent que la personne qui connaît l'expérience du chaos dans le vécu de la création artistique, fait l'expérience de se fermer, de se rendre vulnérable, de s'annihiler ainsi que de s'aliéner au monde extérieur, à ses capacités créatrices et à elle-même. Ces derniers résultats n'ont jamais été signifiés dans les études que j'ai consultées à ce propos. Seules quelques notions théoriques viennent corroborer l'un ou l'autre des moments de la structure typique de l'expérience du chaos. Ce sont ces notions théoriques qu'il me faut communiquer au travers des remarques que j'ai

relevées dans le travail de collaboration avec les co-chercheurs.

En me tenant à proximité du vécu des artistes lors de notre travail de collaboration, j'ai reconnu spécialement un moment de rupture partielle ou totale de l'esprit où le créateur assume le risque psychologique de rompre avec l'ordre familial ou préétabli des choses. Ceci provoque infailliblement le désordre et l'ambiguïté dans la démarche en cours. Cela correspond aux énoncés de Poincaré (8), de Gordon (9), de Koestler (10) et de Valéry (11) en cette matière. J'ai également aperçu, au fil du vécu de la création, non seulement la variabilité de la fréquence et de l'intensité des moments de chaos, à la manière de la théorie de Vinacke (12), mais encore la multiplicité des formes de chaos. Ce qui vient appuyer les modèles philosophiques du chaos de Héraclite (13) et de Morin (14).

De plus, l'expérience du chaos, suivant la perspective où elle se laissait appréhender dans le vécu des créateurs, s'est montrée comme un état comportant des tensions émotives de toutes sortes qui, en définitive, sont salutaires à l'élan créateur, c'est-à-dire qu'elles sont vécues comme un désordre nécessaire pour qu'il y ait création. Ce sont précisément ces arguments que défendent Hammer (15), Anzieu (16), Momigliano (17), Meltzer (18) et Grinberg (19) dans leurs travaux. Au surplus, de telles observations ne pouvaient me laisser indifférente au regard de la théorie de la désintégration positive de Dabrowski (20), puisque,

conformément à celle-ci, tous les symptômes de désintégration sont des facteurs de développement même si l'individu, au cours d'une phase de désintégration, se ferme aux autres et se replie sur lui-même. Ce qui vient, une fois de plus, entériner mes observations.

Les moments de chaos se sont aussi présentés comme un état d'indécision qui échappe à la qualité réflexive de l'esprit, comme un amalgame de tendances floues qui sont appelées à devenir une expérience plus lucide ou dont l'expression reste encore indéterminée. C'est ce qu'ont traité les auteurs Stern (21) et Arieti (22) à l'aide des concepts de l'expérience sans forme et de l'endocept. A mon sens, cela explique la difficulté de saisir le phénomène du chaos sur le vif et d'en communiquer le sens.

Dans les propos qu'ont tous tenus les co-chercheurs lors de nos entrevues, d'autres informations me sont apparues significantes lorsque mises en parallèle avec certaines notions théoriques du chaos. Il s'agit principalement du langage mythique et des figures symboliques qu'ont utilisés les co-chercheurs pour évoquer la nature de leur expérience du chaos.

Pour représenter l'ambiance dans laquelle l'expérience du chaos s'est généralement déployée, les co-chercheurs ont, de façon répétée, fait usage des images de vide béant, d'abîme ténébreux et de labyrinthe obscur où germe un monde futur,

symboles du non-manifesté ou de l'unité parfaite dans les mythes cosmogoniques. Ils ont décrit l'événement du chaos comme une expérience qui touche les profondeurs de la vie humaine et qui s'effectue comme une plongée dans l'ombre; ce que signale explicitement Jung (23) à propos du mode visionnaire de la création. Aussi les créateurs ont-ils également repris, dans leur langage, l'image des quatre paliers d'intensité de l'expérience zen qui, selon Suzuki (24), se désignent par la quête, la recherche ardente, la maturation et l'explosion, pour qualifier le mouvement que leur fait connaître l'expérience du chaos. Pour le même motif, ils ont pareillement illustré l'expérience du chaos comme un moment se produisant hors du temps courant; moment qui les place dans un état de réclusion et qui les incite de cette façon à puiser aux sources originelles de la vie. Ce qui n'est pas étranger au rituel initiatique qui se déroule en phases de séparation, de régression et de renaissance.

D'ailleurs, au plus haut période du chaos, les co-chercheurs sont tous devenus extrêmement sensibles à la réalité de la mort, voyant, au-delà de la condition existentielle de cette dernière, le cycle fatal et régénérateur qui vient les frapper dans le cours de leur démarche. Aussi se sont-ils perçus comme des victimes devant obligatoirement subir les vicissitudes de l'existence pour créer. Ce qui rappelle inmanquablement les propos de Eliade (25) en matière de schéma mythique de l'acte sacrificiel.

Une dernière observation concerne, cette fois, strictement le suivi des co-chercheurs dans leur exploration de l'expérience du chaos au cours des longs mois de collaboration. Il s'agit du cycle par lequel les co-chercheurs ont tous passé et que j'ai identifié suivant les quatre phases et l'ordre que voici: 1) la vision accrue du phénomène du chaos dans toutes les sphères de la vie; 2) la volonté de contrôler le processus du chaos; 3) la résistance ou la négation de l'expérience du chaos et 4) l'acceptation et l'intégration de l'expérience du chaos dans la vie quotidienne.

Ce constat final me permet de terminer la discussion ainsi: parce que le chaos se définit par le chaos, il se livre comme une expérience imprévisible, incontrôlable et inaltérable dans le vécu de la création. En ce sens, on ne peut jamais forcer le processus de l'expérience du chaos une fois qu'il est engagé, puisqu'une telle expérience doit mûrir et grandir en intensité pour se parachever et, éventuellement, donner le jour à une oeuvre nouvelle.



Sens de cette recherche dans le domaine de la psychopédagogie

Cette recherche sur l'expérience du chaos, réalisée dans un cadre phénoménologique, contribue au développement des connaissances dans le domaine de la psychopédagogie et ce, pour les raisons suivantes.

Non seulement la présente recherche livre-t-elle une connaissance originale de l'être humain qui éprouve un moment critique de son développement créateur, mais encore fait-elle écho, ne serait-ce que par la nature de son objet, à toute étude portant sur la condition humaine.

De plus, celle-ci s'efforce de comprendre, en retournant aux choses elles-mêmes, la signification et les processus qui fondent l'expérience du chaos et tente de les élever tous à la conscience, comme un geste de reconnaissance posé à l'égard de toute démarche d'apprentissage, d'expression et de création.

En outre, cette recherche intéresse en particulier la psychopédagogie qui, selon la nature de ses préoccupations, est concernée par le rapport de la conscience à tout processus d'apprentissage, d'expression et de création, parce que cette recherche s'articule comme une étude fondamentale sur la créativité dont les retentissements atteignent inévitablement la conscience.

Enfin, cette recherche sur l'expérience du chaos concourt au développement de la recherche en psychopédagogie par la mise en pratique d'une approche phénoménologique, relativement nouvelle et encore peu connue en ce domaine, offrant des possibilités méthodologiques énormes qui ouvrent indéniablement sur une connaissance approfondie du vécu de l'être dans son rapport au monde.

## Références

- (1): Wallas, G. The Art of Thought. New York: Hartcourt Brace, 1926.
- (2): Patrick, C., "Creative Thought in Artists", Journal of Psychology, 1937, 4, pp. 35-73.
- (3): Stein, M.I. Stimulating Creativity. Vol. 1: Individual Procedures. New York: Academic Press, 1974.
- (4): Vinacke, W.E. The Psychology of Thinking. New York: McGraw-Hill, 1952.
- (5): Guilford, J.P. "Traits of Creativity". Creativity and Its Cultivation. H.H. Anderson (Ed.). New York: Harper, 1959, pp. 142-161.
- (6): Hirsh, N.D.M. Genius and Creative Intelligence. Cambridge: Sci-Art Publishers, 1931.
- (7): Greenacre, P., "The Childhood and the Artist", The Psycho-Analytic Study of the Child, 1957, 12, pp. 47-72.
- (8): Poincaré, H., "L'invention mathématique", Institut général psychologique: Bulletin, 1908, 8, pp. 175-187.
- (9): Gordon, W.J.J. Synectics: The Development of Creative Capacity. New York: Harper and Row, 1961.
- (10): Koestler, A. The Act of Creation. London: Hutchinson, 1969.
- (11): Valéry, P. Variété V. Paris: Gallimard, 1945.
- (12): Vinacke, W.E. Op. cit.
- (13): Jeannière, A. La pensée d'Héraclite d'Ephèse et la vision présocratique du monde. Paris: Editions Montaigne, 1959.
- (14): Morin, E. La méthode. 1. La Nature de la Nature. Paris: Editions du Seuil, 1977.
- (15): Hammer, E.F., "Artistic Creativity: Giftedness or Sickness", Art Psychotherapy, 1975, 2, pp. 173-175.
- (16): Anzieu, D. Le corps de l'oeuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur. Paris: Gallimard, 1981.

- (17): Momigliano, L.N., "From an Analyst's Note Book: Some Considerations on Writing a Paper", International Review of Psycho-Analysis, 1982, 1, 9, pp. 45-54.
- (18): Meltzer, D. Painting and the Inner World. London: Tavistock, 1963.
- (19): Grinberg, L., "Osservazioni psicoanalitiche sulla creatività", Quadrangolo, 1977, 3, pp. 7-12.
- (20): Dabrowski, K. Positive Desintegration. Boston: Little, Brown and Company, 1964.
- (21): Stern, D.B., "Unformulated Experience", Contemporary Psychoanalysis, 1983, 1, 19, pp. 71-97.
- (22): Arieti, S. Creativity: The Magic Synthesis. New York: Basis Books, Inc., 1976.
- (23): Jung, C.G. Problèmes de l'âme moderne. Paris: Buchet/Chastel, 1976.
- (24): Suzuki, D.T. Essais sur le Bouddhisme Zen. Deuxième série (B). Paris: Albin Michel, 1972.
- (25): Eliade, M. Mythes, rêves et mystères. Paris: Gallimard, 1957.

## CONCLUSION

En guise de conclusion et dans le but d'ajouter une dimension complémentaire à cette recherche, les paragraphes suivants exposeront de façon concise l'apport que m'a fourni une telle démarche de travail sur le plan personnel.

Cette expérience de recherche a été déterminante dans ma vie en ce sens qu'elle a exercé sur moi une action dynamisante. Bien loin de me retrouver, au terme de quatre années de travail, désœuvrée et sans le souffle, je me sens remplie d'énergie et d'enthousiasme.

Cette recherche a été l'occasion de choisir une méthodologie et d'en approfondir les connaissances théoriques et pratiques. Aussi, elle m'a permis de m'ouvrir particulièrement à l'univers de la création en arts visuels, d'être un témoin privilégié de la vie créatrice des artistes et de voir, à travers celle-ci, comment l'oeuvre se fait jour. Enfin, cette recherche m'a instruite sur la vie toute entière.

Dans la foulée de cette étude sur l'expérience du chaos, le projet qui me préoccupe maintenant est celui de poursuivre, avec le même acharnement et la même passion, l'analyse de la transformation de l'expérience du chaos connue dans l'acte de création artistique, afin de saisir plus amplement le mouvement de ce

phénomène dans la vie des créateurs.

Pour que puisse être mise à profit mon expérience de recherche et que celle-ci soit utile à toute personne qui connaît l'expérience du chaos, je conclurai en disant qu'il importe de fournir une présence et un encadrement adéquats qui permettent, à toute personne faisant cette expérience, de prendre prise sur son vécu. Cette emprise est salutaire à la démarche créatrice (que celle-ci concerne l'apprentissage, l'expression ou la création comme telle), puisqu'elle accorde la possibilité de dédramatiser le phénomène du chaos et de changer d'attitude à l'égard de celui-ci en l'abordant, désormais, avec plus de confiance. En définitive, ceci me permet d'affirmer que réaliser une recherche sur l'expérience du chaos revient à effectuer un travail sur la conscience: prise de conscience du développement et des polarités profondes de l'être à travers l'expérience du chaos, élargissement du champ de la conscience au regard de la portée de l'expérience du chaos dans le vécu de la création artistique et éveil de la conscience quant aux significations qui se dégagent de l'expérience proprement dite.

## BIBLIOGRAPHIE

- Anzieu, D. Le corps de l'oeuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur. Paris: Gallimard, 1981.
- Arieti, S., "The Rise of Creativity: From Primary to Tertiary Process", Contemporary Psychoanalysis, 1964, 1, pp. 51-68.
- Arieti, S. Creativity; The Magic Synthesis. New York: Basic Books, 1976.
- Auger, L. Communication et épanouissement personnel: La relation d'aide. Montréal: Les Editions de l'Homme, 1972.
- Barron, F., "The Disposition toward Originality", Journal of Abnormal and Social Psychology, 1955, 51, pp. 478-485.
- Barron, F. "The Needs for Order and for Disorder as Motives in Creative Activity". Scientific Creativity: Its Recognition and Development. New York: John Wiley & Sons, Inc., 1963, pp. 153-160.
- Bergson, H. L'évolution créatrice. Paris: Presses Universitaires de France, 1969.
- Betensky, M., "Phenomenology of Self-Expression in Theory and Practice", Confinia Psychiatria, 1978, 21, pp. 31-36.
- Binet, A. Etude expérimentale de l'intelligence. Paris: Schleicher, 1903.
- Bronowski, J. The Ascent of Man. Boston: Little & Brown, 1973.
- Bry, A. Visualization: Directing the Movies of Your Mind. New York: Harper and Row, 1979.
- Buber, M. Je et tu. Paris: Aubier-Montaigne, 1969.
- Dabrowski, K. Positive Disintegration. Boston: Little, Brown and Company, 1964.
- De Bono, E. La pensée latérale. Paris: Entreprise Moderne d'édition, 1973.
- De Muralt, A. L'idée de la phénoménologie. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.
- Deschamps, C. La Synectique comme technique d'éveil spirituel. Comparaison entre la Synectique et le Zen. Etude religieuse. Rapport de recherche présenté à l'U.Q.A.M., août 1981.

- Duvignaud, J. Sociologie de l'art. Paris: Presses Universitaires de France, 1965.
- Ecole biblique de Jérusalem. La Sainte Bible. Paris: Editions du Cerf, 1961.
- Eisner, E.W., "On the Differences between Scientific and Artistic Approaches to Qualitative Research", Educational Researcher, April 1981, 10, 4, pp.5-9.
- Eliade, M. Mythes, rêves et mystères. Paris: Gallimard, 1957.
- Eliade, M. Traité d'histoire des religions. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1975.
- Ehrenzweig, A. L'ordre caché de l'art. Paris: Gallimard, 1974.
- Francastel, P. Etudes de sociologie de l'art. Paris: Denoël, 1970.
- Freud, S. Cinq leçons sur la psychanalyse: suivi de contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique. Paris: Payot, 1965.
- Gazzaniga, M.S. Le cerveau dédoublé. Bruxelles: Dessart et Mardaga, 1976.
- Gendlin, E. Focusing. New York: Bantam Books, 1981.
- Ghiselin, B. The Creative Process: A Symposium. Berkeley: University of California Press, 1952.
- Gingras Audet, J.M. "Paul Valéry et l'activité créatrice". Actes du Congrès de l'A.Q.P.F. Montréal: 1984, pp. 139-148.
- Giorgi, A. Psychology as a Human Science. New York: Harper and Row, 1970.
- Giorgi, A. "Sketch of a Psychological Phenomenological Method". Phenomenology and Psychological Research. A. Giorgi (Ed.). Pittsburgh, Pennsylvania: Duquesne University Press, 1985, pp. 8-22.
- Giorgi, A. Fescher, W., et al. (Eds). Duquesne Studies in Phenomenological Psychology. Pittsburgh, Pennsylvania: Duquesne University Press, 4 volumes, 1971, 1975, 1979 et 1983.
- Gordon, W.J.J. Synergetics: The Development of Creative Capacity. New York: Harper and Row, 1961.



- Greenacre, P., "The Childhood and the Artist", The Psychoanalytic Study of the Child, 1957, 12, pp. 47-72.
- Grinberg, L., "Osservazioni psicoanalitiche sulla creatività", Quadrangolo, 1977, 3, pp. 7-12.
- Grossman, F.G., "Creativity as a Mean of Coping with Anxiety", The Arts in Psychotherapy, 1981, 8, p. 188.
- Guilford, J.P. "Traits of Creativity". Creativity and Its Cultivation. H.H. Anderson (Ed.). New York: Harper, 1959, pp. 142-161.
- Guilford, J.P. Personality, New York: McGraw-Hill, 1959.
- Guilford, J.P. The Nature of Human Intelligence. New York: McGraw-Hill, 1967.
- Hammer, E.F., "Personality Patterns in Young Creative Artist", Adolescence, 1966-1967, 1, pp. 327-350.
- Hammer, E.F. "Artistic Creativity: Giftedness or Sickness", Art Psychotherapy, 1975, 2, pp. 173-175.
- Heidegger, M. Chemins qui me mènent nulle part. Paris: Gallimard, 1962.
- Heidegger, M. L'Etre et le Temps. Paris: Gallimard, 1964.
- Henle, M. "The Birth and Death of Ideas". Contemporary Approaches to Creative Thinking. Gruber, H.E., Terrell, G., and Wertheimer, M. (Eds.). New York: Atherton Press, 1962.
- Hirsh, N.D.M. Genius and Creative Intelligence. Cambridge: Sci-Art Publishers, 1931.
- Husserl, E. Logical Investigations. New York: Humanities Press, (1900) 1970.
- Husserl, E. Logique formelle et logique transcendantale. Essai d'une critique de la raison logique. Paris: Presses universitaires de France, 1965.
- James W. Principles of Psychology. Volume I. New York: Henry Holt and Co., (1890) 1899.
- Jeannière, A. La pensée d'Héraclite d'Ephèse et la vision présocratique du monde. Paris: Editions Montaigne, 1959.
- Jung, C.G. Problèmes de l'âme moderne. Paris: Buchet/Chastel, 1976.

- Klein, M. Envie et gratitude: et autres essais. Paris: Gallimard, 1978.
- Kleinschmidt, H., "American Imago on Psychoanalysis, Art, and Creativity: 1964-1976", American Imago, 1978, 1-2, 35, pp. 45-58.
- Koestler, A. The Act of Creation. London: Hutchinson, 1969.
- Kris, E. Psychoanalytic Exploration in Art. New York: International Universities Press, 1952.
- Kubie, L.S. Neurotic Distorsion of the Creative Process. Lawrence, Kansas: University Press of Kansas, 1958.
- Kuhn, T.S. La structure des révolutions scientifiques. Paris: Flammarion, 1983.
- Lerède, J. Les troupeaux de l'aurore. Boucherville: Editions de Mortagne, 1980.
- MacKinnon, D.W. "The Personality Correlates of Creativity: A Study of American Architects", Proceedings of the Fourteenth Congress on Applied Psychology, 1962, 12, pp. 11-39.
- Maritain, J. L'intuition créatrice dans l'art et dans poésie. Paris: Desclée De Brower, 1966.
- Maslow, A.H. Vers une psychologie de l'être. Paris: Fayard, 1968.
- May, R. The Courage to Create. New York: Bantam Books, Inc. 1978.
- Meltzer, D. Painting and the Inner World. Stokes, A. (Ed.). London: Tavistock, 1963.
- Merleau-Ponty, M. La phénoménologie de la perception. Paris: Gallimard, 1945.
- Merleau-Ponty, M. Le visible et l'invisible. Paris: Gallimard, 1964.
- Merleau-Ponty, M. Sens et non-sens. Paris: Nagel, 1966.
- Misiak, H., Sexton, V.S. Phenomenological, Existential and Humanistic Psychologies: A Historical Survey. New York: Grune and Stratton, 1973.
- Momigliano, L.N., "From an Analyst's Note-Book: Some Considerations on Writing a Paper", International Review of Psycho-Analysis, 1982, 1, 9, pp. 45-54.

- Morenz, S. La religion égyptienne: essai d'interprétation. Paris: Payot, 1962.
- Morin, E. La méthode. 1: La Nature de la Nature. Paris: Editions du Seuil, 1977.
- Moscovici, S. Essai sur l'histoire humaine de la nature. Paris, Flammarion, 1968.
- Moustakas, C. The Creative Life. New York: Van Nostrand, 1977.
- Neisser, U. Cognitive Psychology. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1967.
- Ornstein, R.E. The Psychology of Consciousness. New York: Viking Press, 1972.
- Paré, A. Créativité et pédagogie ouverte. Vol.II: Créativité et apprentissage. Laval: N.H.P., 1977.
- Paré, A. Le journal: instrument d'intégrité personnelle et professionnelle. Québec: Centre d'intégration de la personne de Québec, 1984.
- Patrick, C., "Creative Thought in Artists", Journal of Psychology, 1937, 4, pp. 35-73.
- Perls, F.S. Gestalt Therapy Verbatim. Lafayette, California: Real People Press, 1969.
- Philipson, M.H. Outline of a Jungian Aesthetics. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1963.
- Poincaré, H., "L'invention mathématique", Institut général psychologique: Bulletin, 1908, 8, pp. 175-187.
- Rainer, T. The New Diary. Los Angeles: J.P. Tarcher, Inc. 1978.
- Ramoux, C. Héraclite ou l'homme entre les choses et les mots. Paris: Société d'édition "Les Belles Lettres", 1968.
- Reverdin, O. (Ed.) Hésiode et son influence. Six exposés et discussion par Kurt von Fritz et autres. Vandoeuvres, Genève: Fondation Hardt, 1962.
- Rilke, R.-M. Lettres à un jeune poète. Suivies de réflexions sur la vie créatrice par B. Grasset. Paris: Bernard Grasset, 1937.
- Roe, A., "A Psychological Study of Eminent Biologists", Psychological Monographs, 1951, 14, 65.
- Rogers, C. Le développement de la personne. Paris: Dunod, 1961.

- Schachtel, E.G. Metamorphosis: On the Development of Affect, Perception, Attention, and Memory. New York: Basis Books, 1959.
- Segal, H., "A Psycho-Analytical Approach to Aesthetics", International Journal of Psychoanalysis, 1952, 33, pp. 196-207.
- Sen, K.M. L'hindouisme. Paris: Payot, 1961.
- Stein, M.I. Stimulating Creativity. Vol. 1: Individual Procedures. New York: Academic Press, 1974.
- Stern, D.B., "Unformulated Experience", Contemporary Psychoanalysis, 1983, 19, 1, pp. 71-97.
- Storr, M. Les ressorts de la création. Paris: R. Laffont, 1974.
- Sullivan, H.S. The Interpersonal Theory of Psychiatry. New York: Norton, 1953.
- Suzuki, D.T. Essais sur le Bouddhisme Zen. Première série (A) et Deuxième série (B). Paris: Editions Albin Michel, 1972.
- Torrance, E.P. Guiding Creative Talent. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1962.
- Torrance, E.P. Torrance Tests of Creative Thinking. Normstechnical Manuel; Verbal Tests: Forms A and B; Figural Tests: Forms A and B. Lexington, Massachusetts: Personal Press, Ginn and Company, Xeros Education Company, (1966), 1974.
- Valéry, P. Variété V. Paris: Gillimard, 1945.
- Vinacke, W.E. The Psychology of Thinking. New York: McGraw-Hill, 1952.
- Von Franz, M.L. Les mythes de création. Paris: La Fontaine de Pierre, 1982.
- Walkup, L.E., "Creativity in Science through Visualization". Journal of Creative Behavior, 1967, 1, pp. 283-290.
- Wallas, G. The Art of Thought. New York: Harcourt Brace, 1926.
- Wertheimer, M. Productive Thinking. New York: Harper and Row, 1959.
- Whiting, C.S. Creative Thinking. New York: Rienhold, 1958.

## **Annexes**

Annexe A: Démarche exploratoire

Annexe B: Schémas des entrevues

Annexe C: Spécimens du matériel d'accompagnement

## Annexe A

### DEMARCHE EXPLORATOIRE

- I. Démarche exploratoire: procédure
- II. Exploration et description d'une expérience de chaos

## I. Démarche exploratoire: procédure

Il s'agit de décrire le plus exactement possible un événement de chaos que tu éprouves à partir du moment où tu te sens engagé/e dans un acte de création artistique; c'est-à-dire de rendre un fidèle portrait de ce qui se passe quand tu fais l'expérience du chaos dans le contexte d'une démarche de création artistique. Par "rendre un fidèle portrait", il faut entendre: décrire ce qui te semble être ton expérience, en te tenant à proximité de celle-ci, afin de livrer la manière dont tu sens et tu vis l'expérience du chaos. Voici quelques suggestions et quelques points d'attention qui pourront te guider dans l'exploration de ton expérience du chaos.

### Suggestions pour amorcer la démarche

Au cours des prochaines semaines, tu es invité/e à tenir régulièrement un journal de bord où s'inscrivent tes observations sur ce qui se produit dans ta démarche de création et, particulièrement, sur le moment où tu fais l'expérience du chaos.

Il est aussi suggéré que tu prennes contact avec un moment qui, dans le passé, t'a fait éprouver une expérience du chaos dans une démarche de création. En rappelant à ton souvenir une autre expérience du chaos, cela peut te permettre de saisir plus

largement la portée d'une telle expérience sur ta démarche créatrice et ainsi en compléter la description.

### Points d'attention proposés

1. Durant le moment où tu fais l'expérience du chaos, qu'est-ce qui se passe en toi? Qu'est-ce que tu te dis à l'intérieur? Par quoi es-tu habité/e? Comment sont tes pensées, tes émotions, tes sentiments, tes sensations, tes envies ou tes goûts? Comment te perçois-tu? Comment est la relation que tu as avec toi-même? Comment te sens-tu avec les autres ou dans ton environnement?

2. Durant le moment où tu fais l'expérience du chaos, qu'est-ce qui se passe autour de toi, dans le monde extérieur? Comment cela se passe-t-il? Comment perçois-tu les autres? Comment sont les rapports que tu as avec les autres? Quelle place accordes-tu aux autres ou à ton environnement? Que fais-tu de ce que tu perçois du monde extérieur?

3. Quand tu fais l'expérience du chaos dans ta démarche créatrice, qu'est-ce qui se produit? Comment cette expérience survient-elle ou se présente-elle? Comment cette expérience se déroule-t-elle? Quelles sont les circonstances qui entourent cette expérience? Comment perçois-tu le moment où tu fais



l'expérience du chaos? Que devient cette expérience? Quel sens a-t-elle?

## II. Exploration et description d'une expérience du chaos

Explorer et décrire une expérience du chaos ne sont pas une tâche facile à accomplir. Pour ce faire, j'ai eu recours aux techniques de visualisation, d'introspection et à celle de la tenue du journal de bord. J'ai tenu compte également de mes rêves ainsi que des images qui m'habitaient ou qui émergeaient de mes visualisations ou encore de mes introspections. Voici le détail de mes démarches d'exploration et de description d'une expérience du chaos.

### Exploration

Dès le début des exercices de visualisation et d'introspection, des images apparaissent. Entre autres, il y a celle d'un ballon à demi gonflé et qui flotte à la surface de l'eau. Il est comme à la dérive. Cela m'inquiète. Il y a aussi l'image de la baleine bleue de l'estuaire du St-Laurent. En laissant parler l'image, la baleine se livre à moi comme un animal quasi légendaire ou mythique, un animal quasi préhistorique ou monstrueux qui défie le temps et les profondeurs des mers

froides. Elle est comparable à un vestige des temps anciens ou d'un autre monde. Dans ce vaste univers qu'est la mer, la baleine jaillit comme une fontaine et ne craint pas de plonger à nouveau dans les zones ténébreuses et insondables des fonds marins. Pareillement, se présentent l'image du lac qui est calme en surface et combien agité dans sa profondeur, et celle de la brume où il n'y a rien à voir, mais tout à sentir. Puis, apparaît l'image d'un funambule marchant sur un fil raide. A chaque nouveau pas, il brave les espaces vertigineux en rétablissant son équilibre. Cela évoque, en moi, certes le risque, mais aussi le réconfort de la confiance en soi. Finalement, il y a ces images floues qui n'aboutissent jamais à une forme précise restant plutôt à l'état de présence intérieure. Dans un effort de compréhension des thèmes qui se dégagent de ce flot d'images, je constate que ces derniers sont, pour la plupart, insaisissables eux aussi. D'ailleurs, toutes ces images m'ont donnée, au fil de ma démarche d'exploration, de précieux indices sur ce qui se tramait en moi.

Au cours des exercices de visualisation et d'introspection, j'ai noté que j'avais de la difficulté à me concentrer. J'étais particulièrement distraite et cela m'exaspérait. Souvent, dans la journée, j'évitais de prendre contact avec ce qui se passait à l'intérieur; j'avais l'impression de mener une lutte contre moi-même. Je résistais à m'abandonner à l'exploration et à la description de l'expérience du chaos que je connaissais. Pourtant

le moment était opportun: l'expérience était intense. Malgré cela, quelque chose en moi hésitait à plonger dans l'exploration et la description de l'expérience que je vivais. Je n'arrivais pas à saisir ce qui se passait en moi, comme si je n'avais pas eu accès au présent. Par la suite, j'ai réalisé que décrire sur le vif une expérience du chaos est un geste presque impraticable. Comment pouvais-je saisir et décrire une expérience dont le centre est la confusion, le désordre ou la remise en question, et ce, au moment précis où elle se vivait? Seuls des bribes de discours et des phrases inachevées se sont inscrites dans mon journal de bord. Pendant quelques jours, je me suis bûtée aux feuilles blanches de mon journal, sans pouvoir rien n'y écrire. Le matériel que j'avais recueilli me semblait désordonné. Il m'a fallu un peu de temps et du recul par rapport aux événements avant que je puisse reconstituer, par la description, ce que cette expérience m'avait fait vivre et trouver ainsi un ordre à mes données. A la lumière de ce qui vient d'être dit, voici comment se décrit l'expérience du chaos que j'ai vécue.

### Description

Quelques précisions sur le contexte de l'expérience: dans ma relation avec un proche, est survenu un conflit à propos d'une entente que nous avons pris et qui me tenait particulièrement à coeur. Cette situation a duré un peu plus de 15 jours

et a donné lieu à des disputes et de nombreux désaccords.

J'avais la vive impression que ce qui se passait à l'extérieur de moi était en contraste flagrant avec ce qui se passait en dedans, comme une sorte de distance démesurée et insensée. J'avais cette impression aussi dans mon rapport à l'autre: l'incompatibilité de nos arguments, de nos visions respectives de la situation; le contraste dans ce que l'autre saisissait de moi dans cette circonstance ou dans ce que je lui communiquais et ce qu'il en comprenait. Cette impression de contraste ne faisait qu'attiser mon agitation. C'était devenu affolant: excitation nerveuse, états de tension physique extrêmes, tels la rapidité de la respiration, le stress énorme que je ressentais au plexus ou la nausée.

J'étais habitée toute entière par un grand questionnement. C'était étourdissant: Qu'est-ce qui m'arrive? Pourquoi? Comment? Qu'est-ce que je devrais faire? Y a-t-il quelque chose à comprendre? J'étais assaillie de toutes parts et par toutes sortes de question. J'essayais de comprendre, mais il m'était impossible de saisir quoi que ce soit. Était-ce moi qui étais à l'envers ou était-ce le monde? La confusion grandissait en moi et brouillait, non seulement les faits, mais aussi les arguments et les sentiments. La confusion avait atteint une grande intensité; j'étais envahie maintenant par la peur: la peur que tout s'écroule, que tout saute, aussi bien autour de moi qu'en dedans.

Je me sentais vulnérable, sans aucun contrôle sur ce tumulte intérieur. J'ai eu peur d'éclater en morceaux et d'en mourir.

Quand la peur s'est mêlée aux états de confusion, de doute et de remise en question, c'est devenu intolérable. C'était le moment le plus troublant ou le plus fort de mon expérience. C'était intolérable! Il fallait absolument que quelque chose se passe dans ce moment d'impasse. Je ne pouvais plus aller plus loin. J'avais l'impression de me retrouver à une frontière et d'être aux portes d'une zone interdite. J'avais l'étrange sentiment que si j'allais plus loin, dans l'intensité de cette expérience, jamais plus j'en reviendrais. Je sentais la vie se déchaîner en moi comme jamais je l'avais ressentie, et j'avais le sentiment que je pouvais en mourir. J'avais peur de ne plus m'en sortir.

Malgré toute cette agitation, un discours intérieur a commencé à se faire entendre en moi, comme une sorte de parole inébranlable. Je me suis dite que je ne pouvais pas aller plus loin et, au lieu de m'affoler, que je ferais mieux de regarder ce qui se passait et de prendre conscience de ce qui m'était donné d'apprendre dans cette situation. Peu à peu, le contact s'est refait à l'aide de cette présence intérieure: la confiance est apparue à nouveau comme un vieux pacte entre la vie et ma vie. Ensuite, le calme s'est répandu en moi et a repris le meilleur sur le chaos.

## Annexe B

### SCHEMAS DES ENTREVUES

- I. Schéma de l'entrevue de contact
- II. Schéma des entrevues périodiques
- III. Schéma des entrevues de synthèse  
et de groupe

## I. Schéma de l'entrevue de contact

### Conscience du rapport au monde

- Philosophie de vie
- Rapport avec son environnement
- Rapport avec les autres
- Rapport avec le milieu des arts

### Conscience de la démarche de création

- Origine et histoire du métier
- Expérience du métier
- Méthodes, techniques ou moyens
- Relation et perception des matériaux
- Perception et conditions de création
- Expression (modes d')

### Conscience du travail de collaboration

- Volonté et intérêts personnels
- Capacité de respecter les exigences de collaboration
- Volonté de respecter les exigences de collaboration
- Aptitude à l'exploration du vécu de la création
- Aptitude à l'expression et à la communication de données personnelles

### Conscience du rapport à soi

- Relation à soi
- Perception de soi
- Perception de sa démarche créatrice
- Perception de ses oeuvres

### Conscience de l'expérience du chaos

- Conception
- Perception
- Processus
- Événement déclencheur ou contexte
- Ambiance
- Rapport au monde extérieur
- Rapport à soi
- Rapport à sa création
- Illustration ou exemple

## II. Schéma des entrevues périodiques

### Conscience du monde extérieur

- Présence au monde extérieur
- Rapport au monde extérieur
- Perception du monde extérieur
- Activités
- Relations avec les données du journal de bord et du matériel d'accompagnement

### Conscience du vécu de la création

- Processus
- Etats
- Conditions
- Matériaux
- Présence et rapport au vécu de la création
- Perception du vécu de la création
- Expression (modes d')
- Support à la démarche
- Relations avec les données du journal de bord et du matériel d'accompagnement

### Conscience de soi

- Présence à soi
- Rapport à soi
- Perception de soi
- Qualité et état du monde intérieur: pensée, sentiment, émotion, rêve et rêverie
- Relations avec les données du journal de bord et du matériel d'accompagnement

### Conscience de l'expérience du chaos

- Présence et rapport à l'expérience du chaos
- Perception de l'expérience du chaos
- Événement déclencheur ou contexte
- Ambiance
- Rapport au monde extérieur
- Rapport à soi
- Rapport au vécu de la création
- Illustration ou exemple
- Relations avec les données du journal de bord et du matériel d'accompagnement



### III. Schéma des entrevues de synthèse et de groupe

#### **Conscience du monde extérieur: Rapport et présence au monde extérieur dans l'expérience du chaos**

- Perceptions des autres, de l'environnement, des activités quotidiennes
- Attitudes, sentiments, émotions à l'égard du monde extérieur
- Sens du rapport et de la présence au monde extérieur
- Evolution ou transformation du rapport et de la présence au monde extérieur
- Relations avec les données du journal de bord et du matériel d'accompagnement

#### **Conscience de soi: Rapport et présence à soi dans l'expérience du chaos**

- Perceptions de soi et de sa vie intérieure
- Attitudes, sentiments, émotions à l'égard de soi
- Sens du rapport et de la présence à soi
- Evolution ou transformation du rapport et de la présence à soi
- Relations avec les données du journal de bord et du matériel d'accompagnement

#### **Conscience du vécu de la création: Rapport et présence au vécu de la création dans l'expérience du chaos**

- Perception du vécu de la création
- Perceptions du processus et des états
- Sens du rapport et de la présence au vécu de la création
- Evolution ou transformation du rapport et de la présence au vécu de la création
- Relations avec les données du journal de bord et du matériel d'accompagnement

#### **Conscience de l'expérience du chaos: Rapport et présence à l'expérience du chaos**

- Perception de l'expérience du chaos
- Evénements déclencheurs
- Ambiance
- Etats, sentiments ou émotions éprouvés
- Eléments de support
- Sens du rapport et de la présence à l'expérience du chaos
- Evolution ou transformation du rapport et de la présence à l'expérience du chaos
- Sens de cette recherche
- Relations avec les données du journal de bord et du matériel d'accompagnement

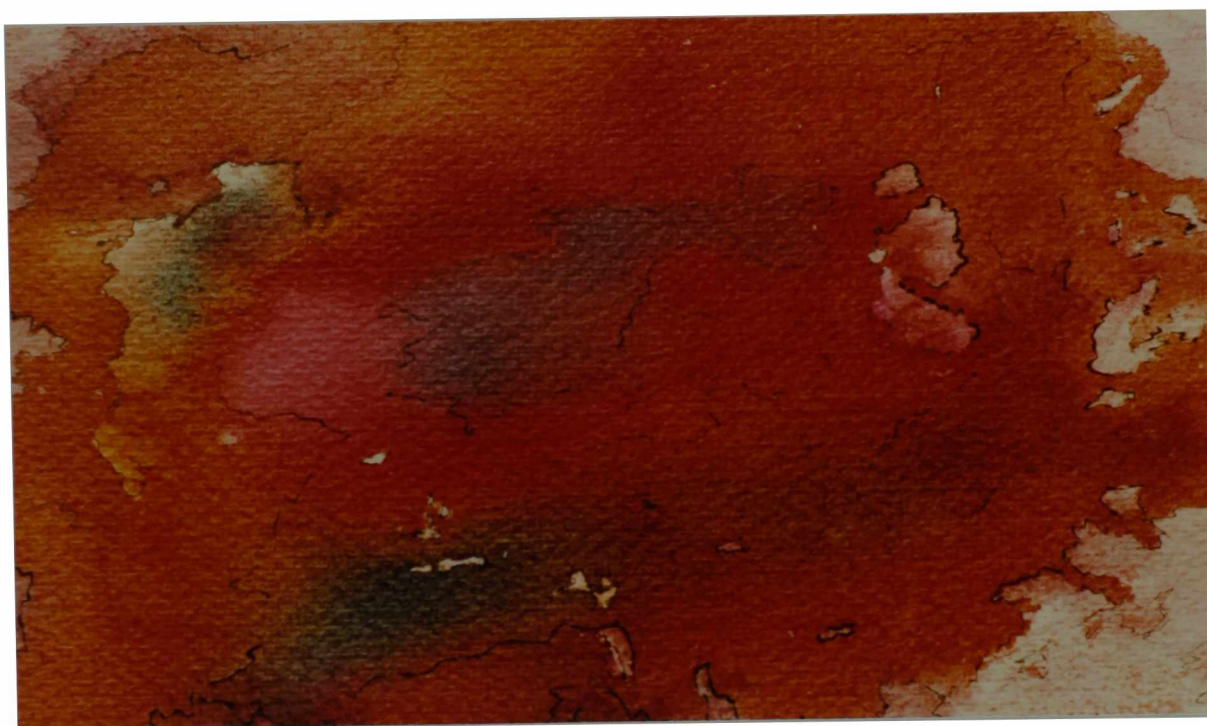
## Annexe C

### Spécimens du matériel d'accompagnement

- I. Spécimens du matériel d'accompagnement de la co-chercheuse Marie-Anne
- II. Spécimen du matériel d'accompagnement de la co-chercheuse Evelyne
- III. Spécimens du matériel d'accompagnement du co-chercheur Vincent

I. Spécimens du matériel d'accompagnement  
de la co-chercheuse Marie-Anne



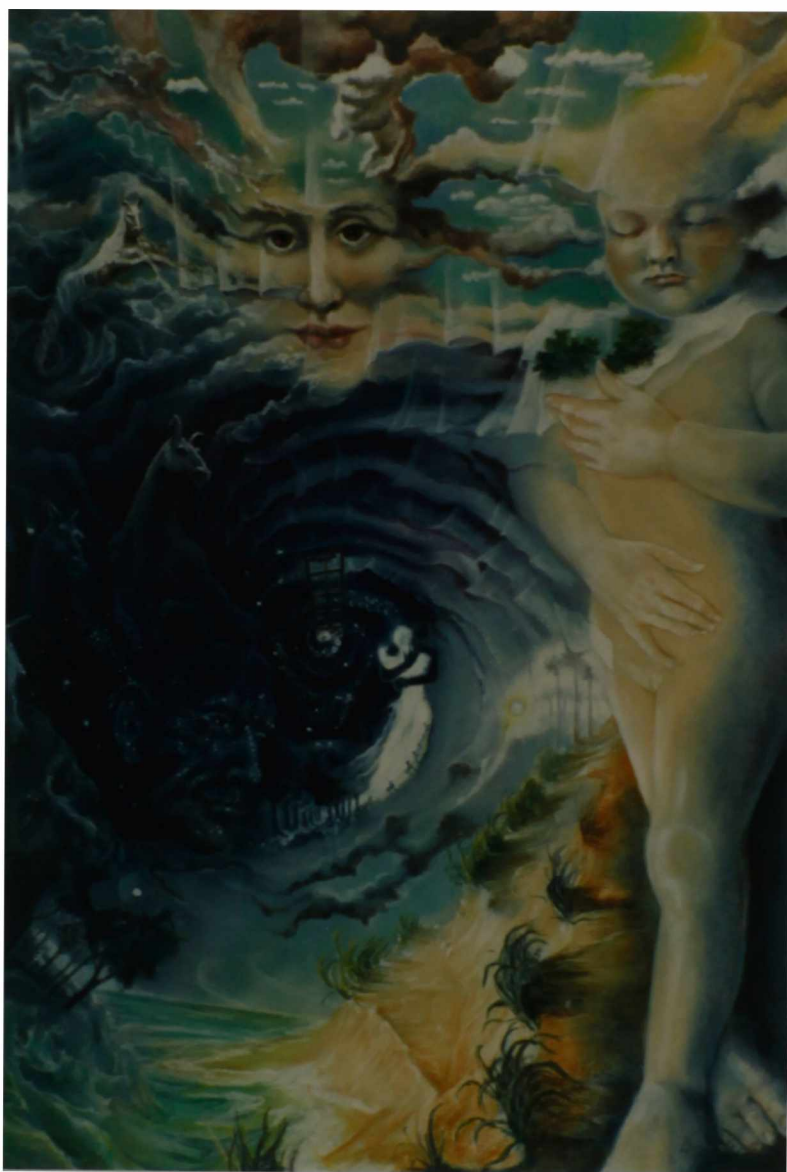




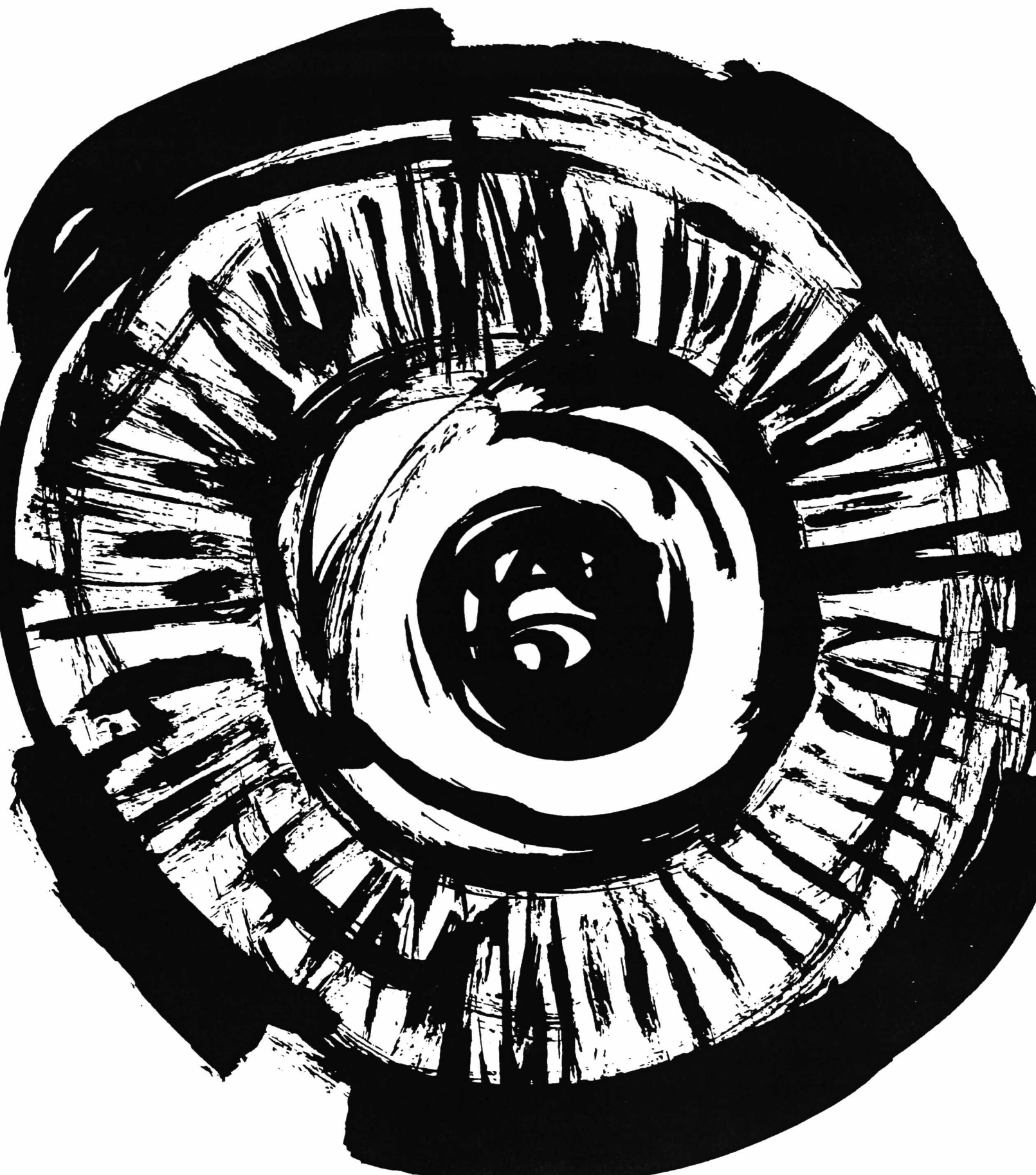




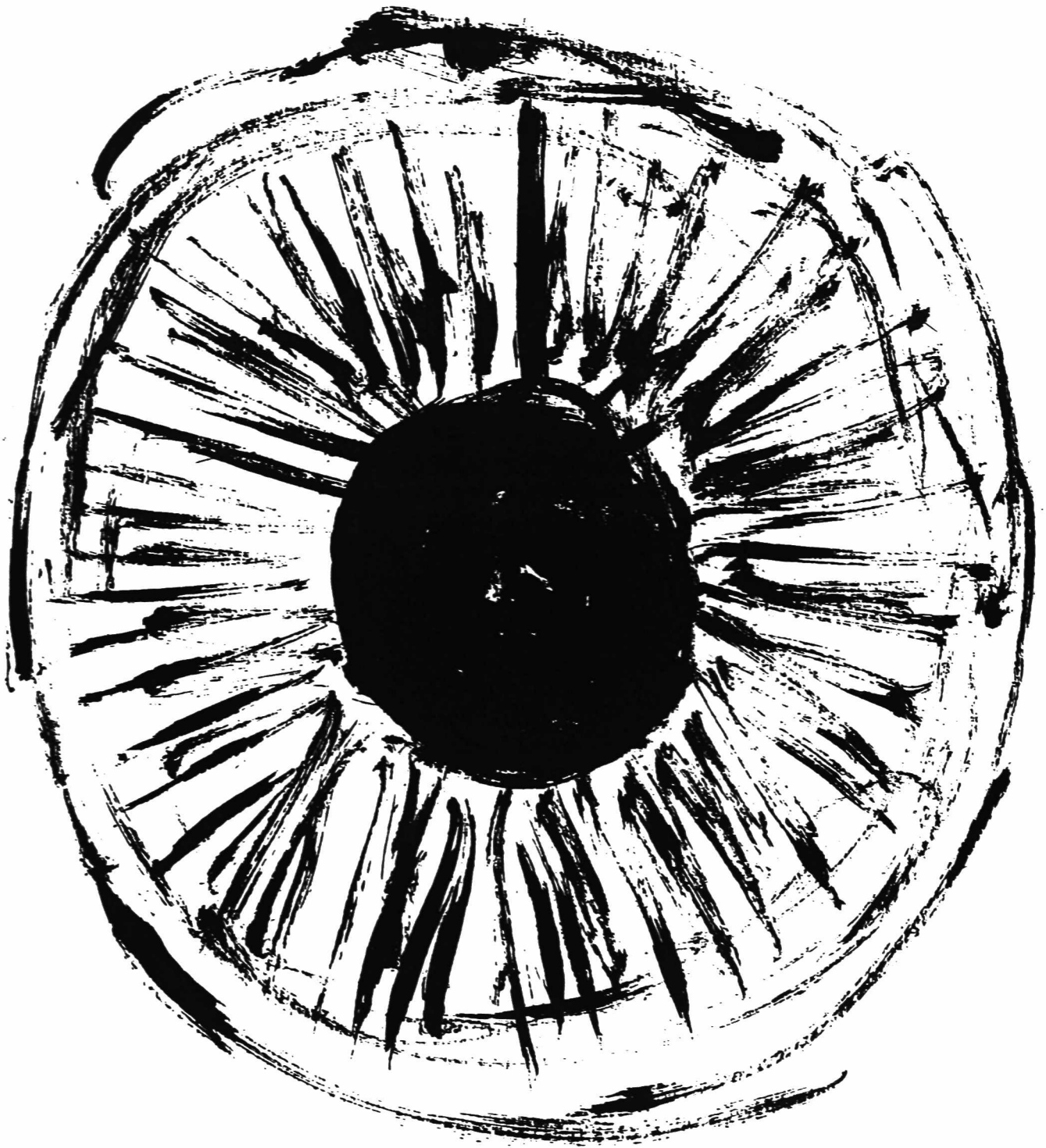
II. Spécimen du matériel d'accompagnement  
de la co-chercheuse Evelyne



III. Spécimens du matériel d'accompagnement  
du co-chercheur Vincent







TOWARD SEPTEMBER



10 DEC 1945

